AP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año VI Tomo XXI. Núm. LXIII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Pascual Duarte, de limpio.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Miguel Enguídanos: *Mariclío, musa galdosiana.*

Arturo Serrano Plaja: *De Vigny a Kafka.*

EL HONDERO

Ernesto Guerra Da Cal: *Poemas.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

Anthony Kerrigan: *Sábado sabadete.* Víctor Mora: *La cometa azul.*

• •

TRIBUNAL DEL VIENTO. LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Índice del tomo XXI.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

PERIODICAL READING ROOM

Madrid - Palma de Mallorca

Junio, MCMLXI

PAPELES DE SON ARMADANS

REVISTA MENSUAL

Director:
Camilo José Cela

Subdirector:
José María Llompart

Secretario:
Jorge C. Trulock

Gerente:
Fernando Sánchez-Monge

Administrador:
Miguel Nicolau

Redacción y Administración:
José Villalonga, 87
Palma de Mallorca

ÍNDICE DEL PRESENTE NÚMERO:

	Págs.
Pascual Duarte, de limpio.	227
Miguel Enguídanos: *Mariclío, musa galdosiana.* . . .	235
Arturo Serrano Plaja: *De Vigny a Kafka*	250
Ernesto Guerra Da Cal: *Poemas.*	267
Anthony Kerrigan: *Sábado sabadete*	293
Víctor Mora: *La cometa azul.*	307
Tribunal del viento . . .	317
La atalaya y el mapa . .	XLIX
Índice del tomo XXI. . . .	LXXV

Xilografías de la colección Carreras, de Gerona

DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA PARA LIBRERÍAS:

Cataluña: ***Distribuciones Ánfora Barbará, 13. Barcelona.***

Resto de España: ***Editorial Gredos Benito Gutiérrez, 26. Madrid.***

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *LXIII*

Madrid - Palma de Mallorca

Junio, MCMLXI

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año VI Tomo XXI. Núm. LXIII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

*Pascual Duarte, de limpio**

Pascual Duarte, a fuerza de llevar tiempo y tiempo sin mudarse de ropa, estaba sucio y casi desconocido. Muy limpio, lo que se dice muy limpio, no lo fuera nunca, bien cierto es, pero tan sucio como últimamente andaba tampoco era su natural. Los libros que tienen muchas ediciones acaban siempre por ensuciarse y, de cuando en cuando, conviene fregotearles la cara para volverlos a su ser. Esto de la higiene es arte capcioso pero necesario, arte que si bien debe usarse con cautela para no caer en sus garras, fieras como las del vicio, tampoco es prudente

* *Prólogo a la 13.ª edición en castellano, incluida en el t. I, de la «Obra Completa» de C.J.C. que prepara la editorial Destino, de Barcelona.*

huirlo ni despreciarlo. En Orense vivía un señor que se llamaba don Romualdo Vaqueriza Duque, quien motejaba al bidet de cabeza de puente de la masonería en la vetusta civilización hispana; la gente, como no sabía bien lo que quería decir eso de vetusta, lo dejaba hablar. Don Romualdo, que era muy aparente, murió de un incordio anal que, según la ciencia, quizá hubiera podido desprendérsele con jabón. A mí no me agradaría que el recuerdo de Pascual Duarte –¡pobre Pascual Duarte, muerto en garrote!– muriese, como don Romualdo, de resultas de su miedo al agua.

Los escritores, por lo común, corregimos las pruebas de nuestras primeras ediciones y a veces, ni eso. Las que siguen las dejamos al cuidado de los editores quienes, quizás por aquello de su conocida afición al noble y entretenido juego del pasabola, delegan en el impresor, el que se apoya en el corrector de pruebas que, como anda de cabeza, llama en su auxilio a ese primo pobre que todos tenemos quien, como es más bien haragán, manda a un vecino. El resultado es que, al final, al texto no lo reconoce ni su padre: en este caso, un servidor de ustedes. Los libros, con frecuencia, mejoran con esta gratuita y tácita colaboración, pero los autores rara vez nos avenimos a reconocerlo y solemos preferir, quizás habitados por la soberbia, aquello que con mejor o peor fortuna habíamos escrito.

A veces pienso que escribir no es más que recopilar y ordenar y que los libros se están siempre escribiendo, a veces solos, incluso desde antes de empezar materialmente a escribirlos y aun después de ponerles su punto final. La cosecha de las sensaciones se tamiza en la criba de mil agujeros de la cabeza y cuando se siente madura y en sazón, se apunta en el papel y el libro nace. Lo que sucede es que el libro, después de nacer, sigue creciendo –armónico o desordenado– y evolucionando: en la cabeza de su autor, en la imaginación o el sentimiento de los lectores y, por descontado, en las páginas de sus ulteriores ediciones. Estos crecimientos no son de la misma substancia, bien es verdad, pero todos le hacen crecer. Un niño crece de diferente manera que un cáncer, pero el cáncer –y eso es lo malo– también crece.

Con el Pascual Duarte casi he tenido –en esta ocasión– que recurrir a la cirugía para podarle lo que le sobraba tanto como para devolverle lo que le quitaron; al final, afortunadamente, bastó con una buena jabonadura. Aunque ahora, al releerlo al cabo de los años, me entraron tentaciones de acicalarlo con mayor esmero y pulcritud, he preferido dejar las cosas –en lo fundamental– tal como estaban y no andarle hurgando. No la hurgues, que es mocita y pierde –oí decir por el campo de Salamanca, algo más arriba del paisaje extremeño de Pascual Duarte. Además, mi cabeza no es la

misma de hace veinte años y este libro es producto de mi cabeza aquélla y no de mi cabeza de hoy. Seamos respetuosos con el calendario.

Montaigne llamaba al orden virtud triste y sombría. Probablemente, Montaigne confundió el orden con su máscara, con su mera apariencia; es actitud frecuente entre gentes de orden, entre quienes llaman orden a lo que no es ritmo sino quietud y, a fuerza de no distinguir entre el culo y las cuatro témporas, acaban tomando el rábano por las hojas. Yo pienso que el orden es algo alegre, vivo y luminoso; lo que es triste y muerto y opaco es lo que suele darse, fraudulenta y enfáticamente, por orden, cuando en realidad no pasa de ser un vacío. El firmamento es un hermoso prodigio de orden. El orden público, por el contrario, no es más cosa, con harta frecuencia, que un caos silencioso al que se fuerza a fingir el límpido color del orden aunque, claro es, nadie acabe creyéndoselo.

Pero si a veces pienso que escribir y ordenar son una misma cosa, otras veces sospecho lo contrario y hasta llego a creer en la inspiración de que nos hablan los poetas románticos –esos grandes mixtificadores– y los críticos románticos –esos denodados paladines de la confusión. Entiendo saludable –no sé si sabio– no pensar siempre lo mismo en lo adjetivo y sí, en cambio, variar poco en lo substantivo y permanente. Lo digo a cuenta

de que tampoco me extrañaría poder llegar a incluir a la inspiración en la órbita del orden.

A mi novela «La familia de Pascual Duarte», después de lo mucho que sobre ella he trabajado, voy a procurar no tocarla más. Su texto original queda fijado (quizás fuera menos pedante decir: establecido) en esta edición y a ella procuraré remitirme siempre que lo necesite. Sus traducciones habrá que admitirlas tal como están, salvo que mis futuros traductores prefieran ajustarse al texto de hoy, cosa que habría de agradecerles. Como es de sentido común, las traducciones casi siempre he tenido que darlas por buenas porque, para revisarlas y comentarlas, precisaría de unos conocimientos que estoy muy lejos de poseer. En mis tiempos de La Coruña conocí y admiré mucho a un guardia municipal que se llamaba Castelo y que llevaba bordadas en la manga siete banderitas, una por cada país cuya lengua hablaba. No es mi caso y no me duelen prendas el reconocer que no hubiera podido servir para guardia urbano o, al menos, para guardia urbano coruñés; a lo mejor, en Jaén o en Cáceres exigen menos requisitos y sabidurías.

En fin: Pascual Duarte está de limpio, que es lo importante. Ahora se dispone a empezar a morir de nuevo, poco a poco.

C. J. C.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

MIGUEL ENGUÍDANOS:

Mariclío, musa galdosiana

•

ARTURO SERRANO PLAJA:

De Vigny a Kafka

Mariclío, musa galdosiana

La serie final de los *Episodios Nacionales* de Galdós retrata a una España de pesadilla. A veces el lector no sabría decir si se encuentra frente a la obra de un Quevedo resucitado, o de un Valle-Inclán nacido antes de tiempo, o de un escritor tremendista de la España esperpéntica de nuestros días. Galdós nos da en ella su visión definitiva de la historia de España; se atreve, además, a profetizar el porvenir. La imagen fantasmal de la época de Prim, el rey Amadeo, la primera república, el cantón de Cartagena, y la Restauración –presentada en su mayor parte por voz del pícaro Tito[1]– aparece conjurada por la magia del mejor Galdós. Es esta serie la expresión del pesimismo profundo a que llega su autor después de su largo viaje por la historia española del siglo XIX. Emana de ella el intenso olor de la experiencia creadora de primera clase. Es, también, el legado de su autor a la posteridad política española: una especie de criptograma en el que aún se pueden leer respuestas válidas para las angustias del presente. Al que se tome la paciencia, y el esfuerzo, de llegar hasta estos pisos cuarenta y tantos

---

[1] Proteo Liviano, alias *Tito;* caricatura de Tito Livio.

del rascacielos galdosiano le sorprenderán la actualidad y el vigor de las cláusulas del testamento.[2]

Joaquín Casalduero vio con mucho acierto que lo que Galdós intentaba en sus *Episodios* era «abarcar toda la historia de España, no en lo que tiene de episódico, no en el detalle, sino en lo que tiene de esencial». Muchos son los escritores y críticos[3] que han advertido, con distintos grados de penetración, la importancia de la *esencialidad* de la aventura histórica galdosiana. Pocos lo han expresado mejor que Azorín, que quizás sea el único escritor del 98 que no renegó de la paternidad literaria de Galdós: «Galdós ha realizado la obra de

---

[2] Libros tan estimables como el de Berkowitz atribuyen a la serie final de los *Episodios Nacionales* un carácter predominantemente político y de circunstancias. Creo poder demostrar que hay mucho más: en el sentido histórico se trata del balance final de la aventura galdosiana, en el político un vaticinio, o profecía, de largos alcances.

[3] Clarín: *Galdós,* Madrid, 1912.

Azorín: *Lecturas españolas,* Madrid, 1920. (Galdós, dice Azorín, «ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad»).

Berkowitz, H. C.: *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader,* Madison, 1948.

Casalduero, Joaquín: *Vida y obra de Galdós,* Buenos Aires, 1943.

Gómez de la Serna, Ramón: *España en sus Episodios Nacionales,* Madrid, 1954.

Gullón, Ricardo: *Galdós, novelista moderno,* Madrid, 1960.

Marañón, Gregorio: *El mundo por la claraboya,* Madrid, *Ínsula,* n.° 82, 1952.

Onís, Federico de: *Valor de Galdós,* y *Españolismo de Galdós,* Universidad de Puerto Rico, 1955.

Del Río, Angel: *Estudios Galdosianos,* Zaragoza, 1953.

revelar España a los españoles». Al usar el verbo «revelar», Azorín intuía todo lo que hay en Galdós de taumaturgo, de creador de maravillas, pero de maravillas que nos impresionan por llevar la marca indeleble del que ha entendido la verdad histórica, profunda, de un pueblo. No es, pues, la revelación galdosiana, *historia* en la acepción hoy vulgarizada –y vulgar– de la palabra. Cierto es que en los *Episodios* se acumulan, en forma de narración más o menos cronológica, toda clase de hechos históricos. Sin embargo Galdós no revive la anécdota, ni la anecdotilla, porque sí; ni nos sirve su cocido novelesco –en el que hierven juntas historia y ficción– con propósitos pedagógicos; tampoco es un escritor de folletín que trata de aturdirnos con el enredo de su kilométrica trama.[4] Lo que Galdós escribe es *historia de verdad*. Porque su propósito no es sólo relatarnos en forma amena lo sucedido en el pasado, sino revivir –por motivos muy vitales– lo digno de ser revivido.

Galdós quiere revelar en sus anales «el *ser interno* de la Nación». Bien claro lo dice, en diferentes ocasiones, la ninfa *Efémera* –mensajera de Mariclío, que es la galdosización de Clío musa de la historia– con palabras que parecen dirigidas a más de un empecinado historia-

---

[4] No importa que Galdós haya seguido de modo bien manifiesto la moda impuesta por escritores como Manuel Fernández y González. El hecho de que en la idea original de los *Episodios* haya cierto parentesco con las series folletinescas, tan en boga, y de que su autor incluyera el lucro entre los propósitos de tan extensa tarea, nada tiene que ver con el resultado final, que fue, como ya podemos ver bien claro, de una calidad artística superior.

dor positivista. Así una vez al transmitir el más delicado mensaje de la madre Clío al historiador le dice: «Desea *Mariclío* que te apliques a la historia interna, arte y ciencia de la vida, norma y dechado de las pasiones humanas. Éstas son la matriz de que se derivan las menudas acciones de eso que llaman *cosa pública,* y que debería llamarse *superficie de las cosas.*»[5] Otra, al darnos esta extraordinaria definición de la tarea de historiar: «Lo que a mí me concierne es el contacto de las inteligencias en las anchas regiones del espíritu. Del uno al otro cerebro saltan las ideas como chispas de un fuego que es el generador de la concomitancia y simpatía. Recojo yo estas chispas y las comunico entre los seres, hállense próximos o distantes...»[6].

No sé si cabrá alguna duda sobre el sentido de estas últimas palabras, que Galdós pone en boca de la ninfa *Efémera.* Por si la hubiera recuérdese que ésta las pronuncia en un memorable diálogo con el Tito Livio galdosiano, que no sabe a ciencia cierta si una conversación que ha sostenido poco antes con Cánovas del Castillo ha sido sueño o realidad. ¿Qué valor tiene el sucedido —el hecho histórico— en sí mismo?, se pregunta Galdós en este momento meridiano de su obra. Ninguno, se responde por voz de *Efémera,* a menos, claro está, que despierte en nosotros las chispas del fuego generador de la concomitancia y simpatía con el pasado en que esos hechos sucedieron. *Concomitancia* y *simpatía.* Son

---

[5] *Cánovas,* Madrid, 1912, p. 209.
[6] *Cánovas,* Madrid, 1912; p. 74.

las dos palabras que definen de manera inequívoca la concepción galdosiana de la historia, su actitud ante el problema del conocimiento del pasado.

La musa inspiradora de Galdós no es la fría, formal, y académica, Clío; sino la humana y callejera *Mariclío,* que calza en ocasiones el coturno, pero que casi siempre prefiere andar en chancletas. Le ha bastado a nuestro novelista con descalzarla, y con achulaparle el nombre, para humanizar a la abstracta criatura mitológica, y para hacer así de ella el mejor símbolo de su visión estética del pasado. Veamos cómo él mismo describe a su musa:

«Es la tía *Mariclío,* comercianta de antigüedades y papeles viejos, que ha venido a menos. Yo le doy albergue, y me hace servicios menudos y recados ...No se ha podido averiguar la edad que tiene. Hay quien asegura que nació un poquito después del principio del mundo. No siempre está en el mal pergenio en que ahora la ves. Si en tales o cuales días viene a menos, en otros sube a más, y se pone unas botas al modo de borceguíes de cuero carmesí, con tacones dorados, y de gordinflona y ordinaria se te vuelve esbelta y elegante... Sabe más de lo que parece, y cuando escribe lo hace con primor.»[7]

A Tito se le aparece en cierta ocasión con aspecto de «vieja elefanta» —según él mismo nos cuenta— que devora una cena suculenta en compañía de Graziella, una de las amantes de nuestro historiador. Después de una noche de orgía, en la que Tito se emborracha

---

[7] *Amadeo I,* Madrid, Ed. Aguilar, Obras Completas, vol. III; p. 1008.

con el más vulgar de los vinazos, se la ve entrar con un montón de periódicos de la mañana. Graziella, que ha retenido a su amante durante una noche, le dice a éste: «Llámala para que te ayude, y te dará buena cuenta de lo mucho que ha visto, y te alumbrará las entendederas para que sepas ver lo que ahora pasa.» Tan fantasmal, aunque amadrileñada, aparición de la musa de la historia se convierte en la inspiración de Galdós.[8] La metamorfosis del viejo símbolo no obedece ni al capricho, ni al impulso de empequeñecer, o achabacanar, la historia que muchos han creído ver en el novelista. Basta con leer lo que éste dice al final del capítulo IV del episodio *Amadeo I*: «De asuntos privados, confundidos con los públicos, hablaré para que resulte la verdadera historia, la cual nos aburriría si a ratos no la descalzáramos del coturno para ponerle las zapatillas. ¡Cuántas veces nos ha dado la explicación de los sucesos más trascendentales en paños menores y arrastrando las chancletas!». No se puede, por lo tanto, decir que Galdós entiende la historia con chismografía, o personal «petite histoire», sino como arte, en el cual los términos *vida* e *historia* son inseparables. No se trata aquí de que nuestro autor desprecie el coturno, por preferir las zapatillas; sino de que se siente perfectamente seguro de que la «verdadera historia» la viven los hombres yendo y viniendo de uno a otro de los dos polos, que ambas modalidades de calzado simbolizan.

---

[8] En la novela *El caballero encantado* crea el autor un personaje semejante: es también el espíritu de la historia, y se llama *La Madre*.

Ver la historia en paños menores significa, pues, verla en toda su humanidad, en el sentido último –y sin chiste– de la palabra.

Se podrá preguntar, sin embargo, qué tiene que ver con la vida el repetido uso de figuras de la mitología clásica, así como de personajes que son contrafiguras de los grandes mitos de la literatura española. (Así don Wifredo de Romarate: Don Quijote. Don Juan de Urríes: Don Juan. Celestina Tirado: Celestina.) No es difícil deducir de esta sobreabundancia de fantasmas literarios que Galdós se haya propuesto expresar en abstracto la realidad histórica española, y darnos su idea de España en forma de símbolos, o mitos. Aceptaría yo esta opinión, hoy casi generalizada, si no fuera porque me parecer ver en los últimos tomos de los *Episodios* una tensión en el ánimo del escritor que sólo se compara con la alcanzada en los momentos culminantes de su arte: en *Fortunata y Jacinta,* en *Miau,* en *Misericordia.* Dicha tensión se expresa en forma de diálogo íntimo entre la realidad española y su historiador. Y refleja un extraño sentimiento que el lector atento, y *simpatizante,* advierte a las pocas páginas: Galdós ama y rechaza, con la misma intensidad, la realidad histórica que describe. Se trata, nada menos, que del «querer a la España que no nos gusta», tan noventaiochista, con tantos ecos que llegan hasta el hoy de nuestras conciencias.

La serie quinta de los *Episodios* es, pues, la expresión de la tragedia que desgarra por dentro a su autor. Próxima ya la noche oscura de su alma, siente amargura intensa y pesimismo profundo al contemplar el mundo

que le ha tocado vivir, pero también ternura y amor infinitos. España no tiene remedio. Hay –queda– una lejana esperanza: una verdadera y radical revolución; pero ésta, en el sentir de Galdós, no pasa de ser utopía o ensueño. Del pasado, como del presente, sólo se salvan –tras el balance y liquidación finales– unas cuantas prostitutas y mozas del pueblo más pueblo, y los locos, y locas, insignes que el novelista agregó al cortejo de Don Quijote. Todo lo demás es pompa y vanagloria pasajeras, hinchazón, falsedad, hipocresía, superficialidad; o si no, de ser algo, son esquirlas del inagotable filón hispánico de la picaresca. En el saldo final de su obra, que es esta serie, Galdós no salva ni al estado, ni a la dinastía, ni a las personas que la componen, ni a las instituciones políticas y sociales del país, ni a la aristocracia, ni a la burguesía, ni a los políticos –una parodia del castelariano discurso del Sinaí[9] sucede en una casa de prostitución–, ni a los profesionales, ni a los militares, ni a los sacerdotes. Todos perecen. El autor los condena implacablemente cuando se detiene ante la perspectiva

---

[9] Don Wifredo de Romarate, caballero carlista, personaje de *España sin rey* (Madrid, 1908; p. 113-114), cena una noche en compañía de unas prostitutas. En tan histórica ocasión pronuncia la siguiente arenga: «Grande, grandísimo es Dios en el Sinaí... el trueno le precede, la chispa le acompaña... la tierra se echa a temblar, los montes se ríen a carcajadas... Pero en mí tenéis un dios más grande, más bonito... ¿No me declaráis el más bonito de los dioses? Yo soy el amador de Paquita; yo bebo en sus ojos la idea espiritual de Chinchón, y vengo a predicaros la libertad de aquellos cultos que practicaron caldeos y macabeos, fenicios, egipcios y estropipcios...

de los nuevos tiempos que se avecinan, los «tiempos bobos», como los llama en repetidas ocasiones.

Prostitutas y locos:[10] sólo ellos pueden reclamar ante el futuro el derecho a la herencia de lo que queda de la gran alma hispana. Gracias a ellos se salva el corazón de España, lo mejor del patrimonio. Los que se empeñaron en añadir al legado un poco de buen sentido, de racionalidad, de eficacia política, de pragmatismo, o murieron víctimas del fanatismo tradicional –Pepe Rey–, o apenas lograron arañar la vieja y curtida piel de toro hispana –Golfín, León Roch.

Galdós, como el Larra de *La diligencia* o de *Vuelva usted mañana,* sabe que España no marcha al paso de los demás pueblos de la tierra. Nuevas ideas, nuevos métodos, cambios y progreso, llegan fatalmente a sus playas, pero siempre empujados por la marea exterior. Nunca brotan en el solar hispano con la fuerza de la generación espontánea. Entran en el cuerpo de la madre España dolorosamente, como la lanceta y el

---

Por esa idea muero perdonando a mis verdugos. Y por eso soy más grande que aquel Dios del Sinaí, mi particular amigo... Me río yo del Dios del poder y de la justicia implacable... Yo soy el dios del amor... dígalo la celestial Paca... Yo soy el dios del perdón misericordioso de la Magdalena y la *Meneos...* y por eso os digo que no hagáis caso del Señor ese del Sinaí, escupe truenos y vomita rayos, y vengo a pediros que en vuestro código fundamental... ¡ah, señores! dejadme reír... que en vuestro código fundamental le mandéis memorias a la Unidad católica, y pongáis este letrero: *Liberté, que se yo qué...* y por último, *¡viva mi africana con honra!...*»

[10] *España trágica,* Madrid, 1909; p. 226.

bisturí del cirujano; y sin embargo las incisiones son, casi siempre, superficiales, no penetran en sus entrañas. España, en medio del mundo moderno, es un inmenso naufragio. Si alguien grita el «¡sálvese el que pueda!», que Galdós intuye ser la norma que nos rige como sociedad, emergen de entre la furia del oleaje y los despojos zozobrantes gentes como don Wifredo –que se niega a aceptar el fin de la edad de la caballería andante–, o como Colau el contrabandista –que emula los «¡yo solo!» de nuestros grandes héroes históricos, aunque lo hace ya en un mundo donde tales desplantes sólo son posibles al margen de la ley–, o como Leona la Brava –simbólico resto, en género femenino, del león español. Son todos ellos personajes que afirman la clara conciencia que Galdós tenía de que lo mejor de su creación había salido de la última entraña del pueblo. De ese corte son Benina, Villaamil, Maxi Rubín y Nazarín –quijotes extremados de barrio popular–; o Fortunata –capaz de amar y de procrear hijos, casi brutalmente, pero con más sinceridad y entrega que ninguna relamida Jacinta–; o Torquemada –trágico enfermo de su mezquindad, soñando grandezas y caridades.

Se podrá decir, si se quiere, que los personajes de estos episodios finales no están tan logrados como los mencionados, que pertenecen a las grandes novelas del autor. O que ni siquiera alcanzan la intensidad y el nivel de interés de los Araceli, Monsalud, o Íbero, de las primeras series. No cabe duda de que son los fantasmas los que parecen dominar la escena de la serie final. Pero el lector atento y consciente tendrá que

reconocer que no es la visión fantasmagórica de la España vivida por Galdós lo que le afecta al correr su lectura, sino la angustia que se percibe detrás de ese diálogo entre el español de primera clase, que es Galdós, y los misteriosos duendes de la historia –Mariclío y su coro de Efémeras– y de España –Don Quijote, Don Juan, Celestina, y Segismundo-Lazarillo. Angustia que no es otra cosa que el resultado de contrastar el alto valor de la propia obra con el vacío –o abismo– al que ha tenido que arrojarla.

Basta leer el párrafo final de *Cánovas,* último de los *Episodios*[11] para corroborar todo lo dicho hasta aquí. Galdós se ha quedado solo con su musa amiga, y ésta le escribe una carta en pago de su continuada fidelidad, en ella le favorece con una visión, o profecía: «Hijo mío: cuando a fines del 74 te anuncié en una breve carta el suceso de Sagunto, anticipé la idea de que la Restauración inauguraba *los tiempos bobos,* los tiempos de mi ociosidad y de vuestra laxitud enfermiza. La sentencia de mi buen amigo Montesquieu, *dichoso el pueblo cuya Historia es fastidiosa,* resulta profunda sabiduría o necedad de marca mayor, según el pueblo y ocasión

[11] Este párrafo de *Cánovas* constituye, en verdad, un magnífico final para la colección completa de los *Episodios Nacionales.* Sin embargo se sabe que Galdós no pensó dar por acabada en ese punto preciso su gran obra. Incluso conocemos los títulos de los *Episodios* con que pensaba cerrar su última serie: *Sagasta, Las colonias perdidas, La reina regente* y *Alfonso XIII.* Había ya reunido muchos datos, e incluso hecho un boceto de *Sagasta.* La ceguera y la falta de salud no le permitieron llevar a cabo sus planes.

a que se aplique. Reconozco que en los países definitivamente constituidos, la presencia mía es casi un estorbo, y yo me entrego muy tranquila al descanso que me imponen mis fatigas seculares. Pero en esta tierra tuya, donde hasta el respirar es todavía un escabroso problema, en este solar desgraciado en que aún no habéis podido llevar a las leyes ni siquiera la libertad del pensar y del creer, no me resigno al tristísimo papel de una sombra vana, sin otra realidad que la de estar pintada en los techos del Ateneo y de las Academias».

Sorprende el hecho de que Galdós, al rematar su tarea de historiador, llegue a conclusiones tan semejantes a las alcanzadas por algunos de los mejores españoles de las últimas generaciones: 1) España, como país constituido y habitable, está aún por inaugurar. 2) Las más altas posibilidades del vivir hispánico –por sombrío, o nulo, que nos parezca el presente, por incierto que se vislumbre el porvenir– yacen en el mañana. La primera afirmación sintetiza el pesimismo galdosiano, resultado de su experiencia de historiador, de explorador, del alma española. La segunda resalta el que, aun en medio del más negro pesimismo, el español de calidad es capaz de aferrarse a una fe, por utópica e irrealizable que ésta parezca.

Mas a pesar del balance esperanzador, implícito en esta segunda cara del mensaje galdosiano, no usa nuestro artista paliativos cuando se trata de expresarnos lo que intuye que va a ser el porvenir inmediato de la España concreta en que él vive: «Los *tiempos bobos* que te anuncié –sigue diciendo en su carta Mariclío– has de

verlos desarrollarse en años y lustros de atonía, de lenta parálisis, que os llevará a la consunción y a la muerte». Pocas líneas después, Mariclío parece colgarnos a los españoles del siglo xx el sambenito de nuestras desgracias pasadas y presentes: «Los políticos se constituirán en casta, dividiéndose hipócritas en dos bandos igualmente dinásticos e igualmente estériles, sin otro móvil que tejer y destejer la jerga de sus provechos particulares en el telar burocrático. No harán nada fecundo; no crearán una nación; no remediarán la esterilidad de las estepas castellanas y extremeñas; no suavizarán el malestar de las clases proletarias. Fomentarán la artillería antes que las escuelas, las pompas regias antes que las vías comerciales y los menesteres de la grande y pequeña industria».

Aunque muchas de las esperanzas de Galdós, y de otros progresistas de su generación, llegaron a colmarse, se hicieron realidad de manera tan fatal como la instalación del servicio de diligencias de que nos hablaba Larra en 1836. El progreso venía de fuera. Se filtraba por los pasos fronterizos, a pesar de todo. Quizás Galdós y sus compañeros ayudaron a que la fatalidad se cumpliese en mayor medida que sus enemigos de entonces –y aun los de hoy– serían capaces de admitir. El ansia de cambio, de cosas nuevas (el *veneno* progresista), intoxicó hasta a los más reaccionarios. Lo que Galdós se temía que nunca vendría a España, llegó en este siglo xx para bien o para mal de los españoles. Sin embargo, las palabras de Galdós nos parecen, aún hoy, llenas de sentido. Leídas una y

otra vez no podemos negar que siguen turbándonos. No podemos dejar de sentir la aprensión de que su significado –último y esencial– sigue vigente.

Además, Galdós –como es frecuente entre españoles– se aferra a una lejana y utópica esperanza: la revolución. Lo sorprendente es que el mesianismo revolucionario galdosiano sea de tan buena ley: porque él no cree que la revolución, necesaria en España, haya de venir como maná llovido del cielo, sino que ha de ser el resultado del esfuerzo continuado e individual de todos los españoles: «Alarmante es la palabra Revolución –dice por voz de Mariclío–. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios, díscolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía... Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de Mariclío... Yo, que ya me siento demasiado clásico, me aburro... me duermo...»

Ahí tenemos, pues, a Mariclío, musa y amiga de Galdós. Musa y amiga de todos los que leemos con cariño esos olvidados *Episodios*. Alternando el alto y noble coturno con las chancletas, que nos permiten anteponerle el familiar *tía* a su nombre, se nos aparece en ellos para revelarnos la verdad, la realidad histórica de España. Sobre sus palabras, cargadas de dolor y de profecía, deberíamos de meditar más a menudo. Y debe-

ríamos hacerlo, no por pasar el rato, o por deleitarnos con las amenidades y los rincones del pasado español, sino como ejercicio espiritual, ya casi como cuestión de vida o muerte. Porque si el pasado no fuera horizonte que contemplar como paisaje de nuestro vivir ¿de qué nos serviría revivirlo? Si no nos sirviera el pasado de viva lección, que hoy aprovechamos, no como imagen a imitar, sino como forja de conciencia y piedra de toque del futuro, ¿de qué valdría elucubrar –y quedarse ciego como Galdós lo hizo– para traerlo a la atención de los lectores del presente?

MIGUEL ENGUÍDANOS

The University of Texas.
Austin 12, Texas.
Estados Unidos.

De Vigny a Kafka

«El Doctor Negro» pronostica «El Proceso»

CUÁNTOS AÑOS VAN DE 1824 A 19..., FECHA EN QUE APARECIÓ el *Proceso* de Kafka? Aunque, pensándolo bien, la fecha de ese proceso, la fecha *exacta,* es desconocida. Mas contentándonos con el *groso modo,* se podría decir que, entre el autor del *Stello* y el del *Proceso* van unos cien años. O, si se quiere, que, en «ver ese proceso» se han tardado unos cien años. Y al cabo, no se ha visto... ¿O sí? Quién sabe. Es un proceso extraño, visto y no visto, como la vida, como esos cien años.

Y ahora, comenzaremos a escribir como es debido: «Es curioso comprobar que ya en 1824»... No. Quizá sea mejor comenzar transcribiendo los síntomas de una enfermedad, síntomas descritos, con cierta grandilocuencia, cierto, quizá con excesiva afectación sarcástica, cierto también, pero no sin alguna exactitud, por el paciente mismo. Al parecer, el enfermo a que me refiero, sentía que una sierra de longitud desmesurada se le iba hundiendo por la mitad de la frente; tal dolorosa operación se producía según una línea «oblicua que va de la protuberancia de la *Idealidad,* número 19, hasta la de la *Melodía,* número 42, para ir a salir al encuentro del ojo izquierdo; y ahí, en un ángulo de la ceja, cerca de la jiba del Orden»... se le albergaban al parecer unos cuantos diablillos en cuya descripción

se detiene brevemente el paciente para, poco después, resumir: «Ahí lo tiene, ahora están todos amontonados, acumulados sobre la protuberancia de la *Esperanza*». Protuberancia que los tales diablillos habían ya socavado tan profundamente que el enfermo asegura —aunque quizás con exageración propia de un enfermo, por lo demás— que el doctor a quien estaba dando todos esos detalles, podría, fácilmente, «meter la mano entera». Y el doctor, el Doctor Negro, ante tales síntomas así resumidos, diagnostica:

«Lo que usted tiene son *Diablos azules,* enfermedad que en inglés se llama *Blue-devils*». Y como resumen de toda la consulta, resultado de todo el tratamiento de ese alma enferma, el doctor llega a estampar su opinión escribiendo dos palabras, en mayúsculas y todo, dos palabras, dice, «que jamás cesarán de expresar nuestro destino de duda y de dolor: *POURQUOI?* y *HÉLAS!*»

*
* *

Por si algún lector no recuerda el nombre de aquel cliente del Doctor Negro, notaré, antes de seguir adelante, que se llamaba Stello, cuya historia nos contó Alfred de Vigny. ¿Que por qué, dice usted que por qué establezco alguna relación entre Vigny y Kafka? Pues sí, señor, la establezco. ¿Me permite seguir adelante? Digo que al mencionarle desde ahora, como el *Stello* es libro más que sobradamente conocido, me evitaré mayores referencias. Todo el mundo recuerda que,

esencialmente, se cuentan allí tres historias de poetas *desgraciados* —en todos los sentidos de la palabra, incluido aquel que también tiene, en español, para designar ejecución o muerte de alguien, como cuando decimos de alguien a quien se ha *despenado* o de alguien que se ha *desgraciado:* ante la justicia. Los tres poetas en cuestión: Gilbert, Chatterton y Chénier.

Vigny, cuyo pesimismo, al fin, flota en las románticas aguas de su época, apunta en ese libro, y con las anécdotas de los tres poetas citados, al conflicto entre el poeta y la sociedad, notando tal conflicto en relación a tres formas muy diferentes del Poder, para llegar, en determinado momento, a concluir: «Así, pues, de tres posibles formas del Poder, la primera nos teme [a los poetas], la segunda nos desdeña como inútiles, la tercera nos odia y nos nivela como superioridades aristocráticas. Somos, pues, eternos ilotas de las sociedades». Con lo cual establece la idealización del poeta dentro de un cuadro sombrío, románticamente sombrío, pero con un pesimismo real y nada retórico. Tanto, que el mismo Vigny, páginas más adelante, y valiéndose del Doctor Negro, llegará incluso a justificar al Poder. Veamos cómo estalla el Doctor Negro (y cómo, por lo mismo, *justifica* al Poder) cuando Stello, con maligna inocencia, se deja caer y pregunta si acaso «el poder, el poder mismo no podría sumarse *[se ranger]* a la verdad». —«¡No puedo, le digo yo! —exclamó violentamente el Doctor golpeando el suelo con el bastón. Y mis tres ejemplos políticos no prueban, de ningún modo, que el Poder se equivoque al obrar así, sino, únicamente, que su esencia es contraria

a la vuestra, y que no puede hacer otra cosa que intentar destruir cuanto le moleste [*le gêne*]».

Todo lo cual –abstracción hecha de lo mejor del libro, del relato de los tres casos ya citados– localiza el conflicto como un conflicto entre el poeta y el Poder o, si se quiere, entre la Poesía y la Sociedad. Con lo cual, y ya volvemos al hilo, aún estamos frente a una actitud romántica –del romanticismo cronológico, digamos– y aún no hemos entrado en el proceso más grave, en el proceso de nuestro tiempo tan bien procesado como aparece en el *Proceso* de Kafka cuando éste se refiere al hombre, al Hombre, y no sólo al poeta. Y quizá mejor aún que en el *Proceso,* en el *Castillo,* especie no ya de paraíso perdido, sino de paraíso no-encontrado. Pero convenía, me parece, hacer algunas alusiones a esa *Primera consulta al Doctor Negro* que, como se recuerda, es el subtítulo o pretítulo del *Stello,* para mejor enfocar luego las dos breves notas que Vigny dejó en su *Diario* acerca de una proyectada *Segunda consulta,* que Vigny no llegó a escribir. En ellas –digo en las notas–, real y verdaderamente, su autor, Vigny, pone el dedo en la llaga –nunca mejor empleada la expresión– de la literatura de Kafka; y de modo tan increíble que ni siquiera me parece excesivo suponer que el mismo Kafka haya conocido ese texto y en él haya encontrado el embrión de la *forma* que, para dar a conocer su pensamiento –su angustia, mejor–, había de emplear en esa formidable metáfora inconclusa que son sus dos obras a mi juicio fundamentales: el *Proceso* y el *Castillo.*

Por lo mismo, antes de cualquier comentario, me parece preferible incluir desde ahora algunos de esos párrafos del *Diario* de Vigny. Me limitaré a subrayar en ellos algunas cosas o a notar cuando el subrayado procede del mismo Vigny:

«La segunda consulta sobre el suicidio. Comprenderá todos los géneros del suicidio y ejemplos de todas sus causas analizadas profundamente.

»Ahí expondré todas mis ideas sobre la vida. Serán consoladoras por su misma desesperación.

»Es bueno y saludable no tener ninguna esperanza.

»*La esperanza es la mayor de nuestras locuras* (subrayado en el texto).

»Una vez que se ha comprendido eso bien, todo cuanto advenga de dichoso, sorprende.

»En esta prisión llamada la vida, de la que unos tras otros salimos para ir a la muerte, no hay que contar con ningún paseo, con ninguna flor...

»*Es cierto que uno ignora por qué está preso y por qué se le castiga;* pero sabemos, sin poder dudarlo, cuál será la pena: sufrimiento en la cárcel, después la muerte.

»*No penséis en el juez, ni en el proceso, que siempre habéis de ignorar,* sino sólo en agradecer al carcelero desconocido que, frecuentemente, os permite alegrías dignas del cielo.

»Tal es el resumen de la receta que pondrá fin a la segunda consulta del Doctor Negro».

***

«Vuelvo a la idea de la segunda consulta.

»He aquí la vida humana.

»Me figuro una muchedumbre de hombres, mujeres y niños de quienes se ha apoderado un sueño profundo. Despiertan y se encuentran presos, se acostumbran a su prisión y se hacen en ella unos jardincitos. Poco a poco se dan cuenta de que se los van llevando a unos tras otros. *No saben ni por qué están en prisión, ni a dónde se los llevan después, y saben que nunca lo sabrán.*

»*Sin embargo, entre ellos hay algunos que no dejan de querellarse por conocer la historia de su proceso y los hay que hasta inventan las piezas del mismo;* otros que, sin saberlo, cuentan lo que será de ellos al salir de la prisión.

»¿No están locos?

»*Es cierto que el dueño de la prisión, el gobernador de ella, de haber querido, nos hubiera dado a conocer* [el porqué de] *nuestro proceso y nuestro arresto.*

»Puesto que no ha querido hacerlo, y no querrá jamás, contentémonos con agradecerle el alojamiento más o menos bueno que nos da y, puesto que no podemos sustraernos a la común miseria, no la dupliquemos mediante querellas sin fin. *No estamos seguros de saberlo todo al salir del calabozo, pero sí lo estamos de no saber nada dentro de él.* (Subrayado en el texto.)

»¡Qué bueno es Dios, qué adorable carcelero que siembra tanta flor en el patio de nuestra prisión. Hay algunos presos (¿se creerá?) para quienes la prisión se vuelve algo tan querido que temen ser libertados! ¿Cuál es, pues, esa misericordia admirable y consoladora

que nos hace tan dulce el castigo? *Porque ningún pueblo ha puesto en duda que se nos castigue –por no se sabe qué».*

***

Entre esos párrafos y la literatura de Kafka median muchas cosas. Entre otras, cien años no sólo de vida literaria, de elaboración literaria, sino también de circunstancias exteriores, de hechos objetivos. Por lo tanto, comenzar por señalar las diferencias fundamentales que haya entre ese texto, el mismo *Stello* y la actual literatura de Kafka, creo que servirá para mejor ver, al final, lo que entre ellos hay de profundamente coincidente –si acaso no se trata de un verdadero antecedente de Kafka, en Vigny.

Lo que más salta a la vista en las citas, como distinto a Kafka, es lo explícito en la metáfora de Vigny, siendo así que en la literatura de Kafka, por momentos, hasta llega uno a preguntarse si tiene alguna otra significación que la espantosa que inmediatamente se desprende de su lectura: tan angustiosamente eficaz resulta su ansia, su afán constantemente insatisfecho. Pero aquí, es de tener en cuenta que se trata de notas de un *Diario,* de apuntes breves que deberían haberse desarrollado en una obra, continuación de *Stello,* que Vigny nunca llegó a escribir. Acaso hay que ver en la concisión que toda nota de ese carácter exige, la demasiada luz que recae sobre cuanto encierra. Por relación al mismo *Stello,* vemos que en dichos apuntes no hay, o apenas, el sarcasmo ostensible, casi ostentoso, con que se llegan

a enunciar algunas de las afirmaciones de aquella obra, quizá porque para su propio autor tenían mucho de paradoja, la cual, por su mismo carácter, convenía subrayar de algún modo. Aquí, por el contrario, y en la medida que de unos breves apuntes cabe sacar conclusión más general, el sarcasmo ha desaparecido casi en absoluto y asimismo el tono *fácil* de ciertos pasajes de *Stello,* como cuando nos habla de la esperanza diciendo la «protuberancia de la Esperanza». Ese tono se ha reemplazado por la frase subrayada en las notas, en la que, enérgica y contundentemente, como naciendo de una convicción más honda, ya sin apariencia de paradoja para el mismo autor, expresa lo mismo, pero con mayor sobriedad, al decir: «la esperanza es la mayor de nuestras locuras».

Hay en todo esto mucha reminiscencia de otras literaturas. La comparación de la vida con la cárcel no es, naturalmente, original de Vigny, ni tampoco el ver en la muerte una liberación. Todo un pasado de literatura religiosa –y no sólo cristiana– podría documentar este aspecto de la obra de Vigny. Mas donde comienza la verdadera originalidad de Vigny –y su carácter de verdadero antecedente de Kafka– es en lo menos explícito y aparente, en lo más insinuado de sus anotaciones para la «segunda consulta»: «Es cierto que uno ignora por qué está procesado y por qué se le castiga»... «No penséis en el juez ni *en el proceso* (nótese que incluso como expresión literaria y literal emplea Vigny la palabra 'proceso' y no otra equivalente) *que siempre habéis de ignorar*». Y lo mismo

más adelante, al insistir sobre el hecho de que ninguno de cuantos se hallan presos sabe por qué lo está, ni cuál es su posterior destino, pero que sí saben que nunca han de saber nada de eso. Es decir, que aquí ya se da por continuamente supuesta esa conciencia de culpabilidad, permanente e implícita, que es lo *original* de Kafka. Deliberadamente subrayo la palabra «original» para aludir, claro está, a la *originalidad* de Kafka al asumir para sí, se diría, algo tan poco «original» como el «pecado original» y a todo cuanto esto significa como antecedente *literario* (en Kafka y en Vigny) en la *Biblia* o, si se quiere, las biblias.

Mas si dejamos este último aspecto de lado, creo que aún hay otro punto más decisivo para ver el contacto de esas dos expresiones de una misma ansiedad o angustia. Y me parece que se contiene en esa frase de Vigny, realmente kafkiana, en la que se dice: «Sin embargo, entre ellos [los que se despiertan y se hallan presos] los hay que no dejan de querellarse por [para] conocer la historia de su proceso y hasta llegan a inventar las piezas del mismo».

¡Inventar las piezas de su proceso!

Ahí, sí, como más tarde en Kafka, hay ya algo que poca o ninguna relación tiene con la literatura religiosa anterior.

En la expresión religiosa podría decirse que siempre ha habido, latente, más o menos activa, una conciencia de culpabilidad, una conciencia de que el hombre está como «caído». El ejemplo más evidente podría ser el bíblico de la expulsión del paraíso de Adán y Eva,

por su pecado –que es el nuestro: original. No es necesario, ni quizá posible, decir el número de veces que luego se ha repetido esa expresión más o menos cambiada, en variante. Desde la Biblia –pasando por el *Paraíso perdido* miltoniano– se expresa lo mismo en diferentes versiones. Y ello es la expresión de una conciencia de culpabilidad real, inicial, original, de raíz, que es sentida como nostalgia humana de paraíso o felicidad *perdida* y de la cual, por tanto, nos sentimos desterrados.

Dado que de esa nostalgia humana no se había dudado nunca (aunque según las épocas se la haya sentido realmente como nostalgia, esto es, en el pasado, o como presentimiento nostálgico, en el futuro, como esperanza nostálgica de porvenir), se ha dado por supuesto, de siempre, que debía de haber algún motivo para tal caída: así, al menos, como pecado original que purgar, la nostalgia humana de felicidad parecía «razonable»: digo comprensible a la razón. Y hasta ahí, el *proceso* –y entiendo ahora por tal término, simultáneamente, el proceso ideológico-religioso ligeramente aludido más arriba y también el «proceso» en el sentido kafkiano de la palabra–; el *proceso,* digo, era un proceso coherente. Pero llega un momento –acaso el nuestro– en el que la conciencia del hombre duda de todo. Y en esa duda totalitaria se llega a dudar de que, efectivamente, esa como nostalgia posterior a la «caída» (que antes se explicaba, podía explicarse, en función de una culpa, cuyo castigo era entonces merecido) tenga relación con culpa alguna. Y dicho

pecado original aparece también como dudoso. ¿Estaremos, realmente, pagando por algo remoto que alguien cometió, o no? Y en esa actitud, como de lo único que no es posible dudar es de que *seguimos* sintiéndonos acusados, el nuevo proceso se abre ahora de manera distinta —aunque, en último término, acaso siga siendo la misma. Para Vigny, esa conciencia de culpabilidad aparece como un postulado: «Ninguna nación ha dudado de que hayamos de ser castigados». Por eso —se diría— entre los diversos presos (los de la *Segunda consulta*) no sólo no cesan de querellarse por conocer la historia de su proceso, sino que algunos «llegan hasta a inventar las piezas del tal proceso». Conducta lógica, si se atiende a la necesidad de dar alguna satisfacción razonable —precisamente *razonable*— a esa conciencia de culpabilidad que llevamos a cuestas con nosotros (quién sabe si sin comerla ni beberla o muy comida y bebida, como la manzanita en cuestión). Conducta lógica, repito, la de aquellos que llegan hasta «inventar las piezas de su proceso». Es decir: todo, antes de sentirse inculpado sin culpa; cualquier cosa mejor que pagar justos por pecadores, cualquier cosa mejor que sentirse acusados siendo inocentes. Porque ya todos sabemos el matiz ligeramente burlón y despectivo que ha venido a tomar la palabra «inocente» cuando se aplica a alguien que, en rigor, no lo es; cuando se aplica a alguien que no sea un niño. Ser «inocente» —si no se es niño— es, cabalmente, ser tonto: irrazonablemente tonto, ser sin razón: un inocente. Forjar a toda costa —o intentarlo al menos— una explicación para nuestro

sentimiento de «caída», es ante todo, satisfacer a nuestra razón. Esquemáticamente, la actitud que quiero delimitar, sería la siguiente: nos sentimos acusados; siendo así, más vale ser culpables con razón que inocentes sin ella. O dicho de otro modo: si nos sentimos acusados, *por algo será*. Que no en balde, sin duda, el mismo Vigny cita, en otra parte, a San Agustín: «La razón jamás se someterá si no juzga que debe someterse. Por lo tanto, es justo que se someta cuando juzga que así debe hacerlo». Pensamiento que viene al encuentro, inmediatamente, con el famoso y para mí admirabilísimo pensamiento de Pascal: «il faut s'abêtir» para cuya traducción podría proponerse, en español, *hay que hacerse tonto*. Lo cual no es exactamente lo mismo que si digo: hay que hacerse el tonto.

Hacerse el tonto, es hacerse el sordo. O, diciéndolo a lo madrileño castizo, hacerse el loco o hacerse el sueco: negar, de un modo o de otro, que lo que estamos oyendo, lo estamos oyendo. Negar, en el caso que nos ocupa, que nos sentimos con esa conciencia de culpabilidad. Lo otro, lo pascaliano, hacerse tonto, entontecerse, es ya de alguna manera kafkiano.

¿No es ésa, en lo fundamental, la actitud de Kafka en el *Proceso*? En el fondo también él puede decir, como se dice en las notas de Vigny: «no estamos seguros de saberlo todo al salir del calabozo —esto es, al fin del proceso inconcluso, no fallado aún— pero sí lo estamos de no saber nada mientras permanezcamos dentro». Porque así lo sabe Kafka, actúa y se somete a cuanto se somete tan angustiosamente: corriendo de aquí para

allá, indagando, intrigando también, en cierto modo, para conocer a toda costa el proceso incoado contra él y, de algún modo, contribuyendo, con todo ello, a «inventar las piezas» del proceso, dispuesto a admitir acusaciones, a inventar documentos, por poco que se le demuestre con ello que hay alguna base cierta para procesarle o, por lo menos, no del todo incierta.

En el polo opuesto, pero del mismo eje, por supuesto al del *Proceso*, se halla el *Castillo*, su paraíso. Pero ese paraíso ya no es el «perdido», puesto que el agrimensor que llega allí a servir –no se sabe bien en calidad de qué– nunca había estado *antes* en el Castillo. No le ha perdido. Se supone, él supone –aunque sin demasiado fundamento– que se le ha llamado; pero al final de cuentas, enredado en tanta intriga en la que el mismo Kafka participa abundantemente, de que el Castillo, aunque se le presienta a la revuelta de cualquier paseo del jardín, tras cualquier seto de boj –supuesto que Kafka diese la vuelta a dicho seto– resulta que no, que no hay tal castillo. O que está ahí, efectivamente, pero que a Kafka no se le ha llamado (o que, aunque se le haya «llamado», no se le ha «elegido», según la variante de doctrinal meramente católico) y hasta se puede suponer, por momentos, que ni existe tal castillo, ni tal llamada ni, acaso, tal agrimensor. El sonido y la furia significando nada. Todo allí es concreto, concretísimo y al mismo tiempo nada hay más vago, incoherente y abstracto. Mas en todas las hipótesis, Kafka hace bien –podemos suponer que hace bien– en portarse como lo hace, ya que se le ha llamado –aunque dicha llamada consista

en un papelucho que, aun sin ser muy exigente en cuanto a pruebas, bien podría demostrarse que no significa nada– y hasta admitir la intriga para conseguir ver al dueño y señor del Castillo, de la misma manera que se puede llegar a «inventar piezas» acusatorias contra sí mismo, antes que suponerse inculpado inocente.

Me refiero al *Castillo,* aunque ninguna relación directa tenga –literariamente hablando– con las notas de Vigny, porque aquel libro de Kafka es el complemento *lógico* –precisamente– del *Proceso*. Que así como el sentimiento de «caída» se le siente de nuevo en el *Proceso* –y hasta podría decirse que se le *resiente*– también en este otro aspecto el «paraíso perdido» deja de ser tal, para convertirse –en el mejor de los casos– en el «paraíso ignorado», no encontrado todavía. En uno y otro caso, puesto que de hecho se duda con la razón de muchas cosas en tanto que con la conciencia se sienten de modo indudable otras tantas, lo que se procura es dar argumentos a la razón para que se persuada de uno de los dos términos de la siguiente alternativa: o bien todo es razonable o bien, son ésos, casos en que, razonablemente, la razón debe doblegarse –razonablemente.

Así resumido brevemente el «sistema» kafkiano en relación a las notas de Vigny, su parentesco me parece indudable. Y en su expresión formal, en cuanto al *Proceso* se refiere, de proceso, justamente, habla Vigny y en términos tales como los apuntados en los que no puede caber duda en cuanto a la *coincidencia* de fondo y de forma. Que Kafka haya conocido este *Diario* de Vigny o no, es cosa cuya demostración ofrezco desde

ahora a los eruditos. Mas la coincidencia postulada en estas notas —al menos la coincidencia— a la vista de los textos citados me parece tan evidente como la luz del día.

Supuesto que la luz del día sea evidente.

ARTURO SERRANO PLAJA

2, rue du Pot de Fer.
París, 5.

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

ERNESTO GUERRA DA CAL:

Poemas

•

Poemas

(Versión castellana de C. E. F.)

Poemas

VISIÓN DELA EN DOUS TEMPOS

I

Rosalía
(Perfil da Sombra)

Os ratos do cancro
vinhan toda-las noites
a lhe roer o ventre
a lhe roer a anguria
inacabábel

Ela non fazía caso
e seguía no arrolo
dos filhos mortos
das folhas mortas
da Galiza morta
Continuaba morrendo i-arrolando
Sonambulando
polos corredores...

Cando a casa i-a herba adormecían
elétrica i-abstrata
saía
pelegrina da noite ilimitada

con un sorriso antergo
grande
triste
a arrolar a paisaxe
cantarolando nanas desvairadas
nûha voz de frol seca
rediviva
como un rosario lento
de verbas debulhadas
como bágoas de cera
como gotas de insonia
como bágoas de pedra

Voltaba de manhán
desfiada i-espectral
enchoupada de vales e de montes
plena de praias e de pinheiraes
orvalhada da ausenças
con un branco colar de almas en pena
e mil mortes pequenas
no avental

Deixaba polo ar
un ronsel oco e negro
de sombra
negra
de roupas
negras
de cabelos
negros

de dores
negras

I-ó mar
seu vago amigo mar do fin da terra
o mar dos afogados e dos idos
sen alén
sen confins
e sen idade
resoaba dentro da caricola da sua i-alma
lonxano
planetario
misterioso
como nun sonho cavo
ou nun abismo.

II

Chamada a Rosalía no apocalipse da Galiza

Ía chegando polo Norde a Névoa
de lonxe
Vinha lenta, implacábel, invasora segura
disolvente
das horas e das almas e das pedras
donda, sotil, mortal
envolvendo as searas i-as estrelas
abafando os amores
i-o asobío dos melros

encanecendo as torres, as árvores, as velas
deixando todo vago
todo velho
indeciso
sen norma
en entresonho de nascimento ou morte...
Quén sabía!
(Ónde estás, Rosalía?)

E visitaba os berços
entraba nos sartegos
i-a sua meiga presença
os meninhos i-os mortos
ian-se erguendo
vagarosamente
Uns miudos e brancos
outros grandes e negros
con os olhos pechados
silandeiros
E despóis
fantasmaes, formigueiros
espalhaban-se mestos, en fileiras infindas
por todo-los caminhos
polas rías
(Ónde estás, Rosalía?)

I-a Noite ia descendo dende o céu
salaucando
toda en farrapos i-en cabelos soltos
Solta toda ela

desencadeada
como quen conseguiu fuxir a tempo
de que a enterrasen viva
E berraba
con uivo de animal imaxinario
Doida, entraba e saía
polas celas dos cárceres
as ruínas dos castelos
os mudos campanarios
os hórreos dos ausentes

Cuspía osos pequenos polas camas
das viuvas dos vivos
e saudaba os ratos
os morcegos
o caruncho
i-os vermes
cegos dos cemiterios
i-o negrume das sombras do misterio
que habitan en ningures
e non se poden ver
i-os horrores sen cara do non-ser
que dendo o escuro sempre nos espían
(Ónde estás, Rosalía?)

I-agora chega a Morte
nua e hirta
carne de dolmen frío
sulcada de rendados de ouricela
Uha morte deserta

calma
lenta
insinuante de cinzas e de musgos
con olhar gris de céu
seios de lua céltica
louridos
antigos como Deus
e voz de area xorda
que ven cristalizando os coraçóns
que a seu paso se paran
xá sen corda
Uha morte só nosa
pavorosa
con un manto silente de noiturnos orvalhos
e arrepiante deslizar de enguía

(Ónde estás, Rosalía?
Porquê non me respondes?
Ai de nós!
Xá non nos pode ouvir.
Estamos sós!
Sós co'a Névoa i-a Noite.
Sós co'a Morte!)

TRASMUNDO

Cando o meu corpo morrer
cómo pasarei o inverno
sen ren
en que me envolver?

Cómo será estar
perdido no ar
despido no céu
sen telhas
sen portas
sen casa
sen eu?

***

Hai só ûha Vida na vida
Primaveira verdadeira
que sempre fica perdida
porque se sonha risonha
e despóis
ao despertar
no frío eterno do Inverno
é sombra de sombra
ida
morta vida
vívida
e nunca vivida.

LUAR DE MORTE

Na ría
se aparecía
a lua
lourida e donda
e sorría
seu sorriso de Gioconda
do céu
fría
enigmática
e nua

À minha xanela
eu vía
como a noite fonda e bela
fluía
da sua finura redonda
que invadía
núha onda
de azougue e malenconía
os vidros da minha rua
i-o branco abanar das velas
das falúas
da baía

I-eu
romántico
morría
de maladía
aveludada
de lua!

ONTE DE COR I-AUGA

Ao Novoneyra, cantor do Caurel.

Do Lor ao Sil
que verdor
de orvalho
no mes de Abril!

Do Sil ao Lor
quê tremor febril
de côr
ouro, esmeralda e anil
no langor
xá de frol primaveiril
do solpôr!

Do Lor ao Sil
en
Abril
quê rumor
dun orvalhar
de augas mil!

BROADWAY, VERY LATE

A Domingo García-Sabell

Os arranhacéus
se perden
nun teito de gasas frías
As xanelas cuspen noite
chea de estenografías

I-eu
só
sonámbulo
sorumbático
e lunático
na esquina triste
noiturna
i-absurda
da minha vida
semi-calva
catedrática
e ben estabelecida

(As pernas da minha sombra
con susto dûha luz viva
se guindan polas paredes
querendo alcançar o céu)

E vagueando
vou pensando:

quê diabos fago eu
eiquí?
Se ao menos fosse xudéu
ou lampantín irlandés
ou un louro luterán
de carne de bacalhau
puritán
Mas eu sou Peninsular
e solar
filho de Nosa Senhora
e do herexe Priscilián
e católico
apostólico
compostelán
Quê pinto eu por estas ruas
só
no asfalto a caminhar?

(Xá deben ser mais das duas.
I-eu, coitado, con este ar
fantasmal e tresnoitado!)

Cómo a xente vai cair
nûhas terras
ou nun mar
como folha de xornal
que leva levian o vento
sen cuidar
nem perguntar
cál sexa o seu pensamento!

Mas afinal
se o pensarmos
sempre se vive como edra
apegado a calquer pedra
mai,
mulher
cidade
ou lar
I-en verdade
diste ou daquil outro modo
o mundo universo todo
é sempre o mesmo lugar
Fatal mesmice das cousas!

(Consolado –
continuo a pasear)

ERNESTO GUERRA DA CAL

New York University.

Poemas

(Versión castellana autorizada por E.G.D.C.)

VISIÓN DE ELLA EN DOS TIEMPOS

I

Rosalía

(Perfil de la sombra)

Los ratones del cáncer
venían todas las noches
a roerle el vientre
a roerle la angustia
inacabable

Ella no hacía caso
y seguía arrullando
a los hijos muertos
a las hojas muertas
a la Galicia muerta
Continuaba muriendo y arrullando
Sonambulando
por los corredores...

Cuando la casa y la yerba adormecían
eléctrica y abstracta
salía

peregrina de la noche ilimitada
con una sonrisa antigua
grande
triste
a arrullar el paisaje
canturreando nanas delirantes
con una voz de flor seca
rediviva
como un rosario lento
de palabras desgranadas
como lágrimas de cera
como gotas de insomnio
como lágrimas de piedra

Volvía a la mañana
deshilachada y espectral
empapada de valles y de montes
plena de playas y pinares
rociada de ausencias
con un blanco collar de almas en pena
y mil muertes pequeñas
en el regazo de su delantal.

Dejaba en el aire
una estela hueca y negra
de sombra
negra
de ropas
negras
de cabellos

negros
de dolores
negros

Y el mar
su vago amigo mar del fin de la tierra
el mar de los ahogados y de los idos
sin más allá
sin confines
y sin edad
resonaba dentro de la caracola de su alma
lejano
planetario
misterioso
como en un sueño cóncavo
o en un abismo.

II

Llamada a Rosalía en el apocalipsis de Galicia

Iba llegando por el Norte la Niebla
desde lejos
Venía lenta, implacable, invasora segura
disolvente
de las horas y de las almas y de las piedras
mansa, sutil, mortal
envolviendo los campos y las estrellas
asfixiando los amores

y el silbido de los mirlos
encaneciendo las torres, los árboles, las velas
dejando todo vago
todo viejo
indeciso
sin norma
en entresueño de nacimiento o muerte...
¡Quién sabía!
(¿Dónde estás, Rosalía?)

Y visitaba las cunas
entraba en los sepulcros
y a su cautivante presencia
los niños y los muertos
se iban levantando
vagarosamente
Unos pequeños y blancos
otros grandes y negros
con los ojos cerrados
silenciosos.
Y después
fantasmales, hormigueantes
se esparcían espesos, en filas infinitas
por todos los caminos
por las rías
(¿Dónde estás, Rosalía?)

Y la Noche descendía desde el cielo
sollozando
toda en harapos y en cabellos sueltos

Toda ella suelta
desencadenada
como quien consiguió huir a tiempo
de ser enterrada viva.
Y gritaba
con aullido de animal imaginario
loca, entraba y salía
por las celdas de las cárceles
las ruinas de los castillos
los mudos campanarios
los hórreos de los ausentes.

Escupía huesos pequeños por las camas
de las viudas de los vivos
y saludaba a los ratones
a los murciélagos
a la carcoma
y a los gusanos ciegos de los cementerios
y a la negrura de las sombras del misterio
que habitan en ninguna parte
y no se pueden ver
y los horrores sin cara del no-ser
que desde la oscuridad siempre nos espían
(¿Dónde estás, Rosalía?)

Y ahora llega la Muerte
desnuda y yerta
carne de dolmen frío
surcada de encajes de líquenes
Una muerte desierta

calma
lenta
insinuante de cenizas y de musgos
con mirada gris de cielo
senos de luna céltica
pálidos
antiguos como Dios
y voz de arena sorda
que viene cristalizando los corazones
que a su paso se detienen
ya sin cuerda
Una muerte sólo nuestra
pavorosa
con un manto silente de nocturnos rocíos
y horripilante deslizar de anguila

(¿Dónde estás, Rosalía?
¿Por qué no me respondes?
¡Ay de nosotros!
Ya no nos puede oír
¡Estamos solos!
Solos con la Niebla y la Noche.
¡Solos con la Muerte!)

TRASMUNDO

Cuando mi cuerpo muera
¿cómo pasaré el invierno
sin nada
en que envolverme?

¿Cómo será estar
perdido en el aire
desnudo en el cielo
sin tejas
sin puertas
sin casa
sin yo?

***

Hay sólo una Vida en la vida
Primavera verdadera
que siempre queda perdida
porque se sueña risueña
y después
al despertar
en el frío eterno del Invierno
es sombra de sombra
ida
muerta vida
vívida
y nunca vivida.

LUNA DE MUERTE

En la ría
aparecía
la luna pálida y suave
y sonreía
su sonrisa de Gioconda
del cielo
fría
enigmática
y desnuda

Desde mi ventana
yo veía
cómo la noche profunda y bella
fluía
de su finura redonda
que invadía
en una onda
de azogue y melancolía
los cristales de mi calle
y el blanco mecer de las velas
de las falúas
en la bahía

¡Y yo
romántico
moría
de enfermedad
aterciopelada
de luna!

AYER DE COLOR Y AGUA

A Novoneyra, cantor del Caurel

Del Lor al Sil
¡qué verdor
de rocío
en el mes de abril!

Del Sil al Lor
¡qué temblor febril
de color
oro, esmeralda y añil
en el languidecer
ya de flor primaveral
de la puesta de sol!

Del Lor al Sil
en
abril
¡qué rumor
de un rociar
de aguas mil!

BROADWAY, VERY LATE

A Domingo García-Sabell

Los rascacielos
se pierden
en un techo de gasas frías
Las ventanas escupen noche
llena de estenografías

Y yo
solo
sonámbulo
sombrío
y lunático
en la esquina triste
nocturna
y absurda
de mi vida
semi-calva
catedrática
y bien establecida

(Las piernas de mi sombra
con susto de una luz viva
se trepan por las paredes
queriendo alcanzar el cielo)

Y vagando
voy pensando:

¿qué diablos hago yo
aquí?
Si al menos fuese judío
o un tunante irlandés
o un rubio luterano
de carne de bacalao
puritano.
Pero soy Peninsular
y solar
hijo de Nuestra Señora
y del hereje Prisciliano
y católico
apostólico
compostelano.
¿Qué pinto yo por estas calles
solo
caminando en el asfalto?

(¡Ya deben ser más de las dos.
Y yo, cuitado, con este aire
fantasmal y trasnochado!)

¡Cómo la gente llega a caer
en unas tierras
o en un mar
como una hoja de periódico
que lleva liviano el viento
sin cuidarse
ni preguntar
cuál sea su pensamiento!

Pero al final
si lo pensamos
siempre se vive como hiedra
adherido a cualquier piedra
madre,
mujer,
ciudad
hogar
Y en verdad
de éste o de aquél otro modo
el mundo universo todo
es siempre el mismo lugar
¡Fatal mismidad de las cosas!

(Consolado
continúo paseando)

C. E. V

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

ANTHONY KERRIGAN:

Sábado sabadete

•

VÍCTOR MORA:

La cometa azul

Sábado sabadete

Los enfermeros nos estaban reuniendo y nos quitaron de nuestras ocupaciones absurdas y sin sentido: de husmear por el retrete, o de subir y bajar de la cama, o de asomarnos a las ennegrecidas ventanas de reja tan tupida que nada deja ver.

La noticia se esparció entre nosotros. Cuando supe que íbamos a un baile mi primer pensamiento fue el del afeitado que necesitaba y el de quitarme el eterno vestido de noche, el basto pijama de hospital y la bata de gimnasia color sangre seca.

Era imposible sin duda cambiarse o afeitarse. Sería demasiado arriesgado. Uno de nosotros podía accidentalmente cortarse la garganta o las muñecas.

«Todos los que piensen ir al baile deben limpiar el espacio cercano a sus camas». Era una orden dada por los altavoces. Miré si había basura alrededor de la mía. Los más enfermos o los obsesos crean, parece mentira, pocas basuras, en cambio los delincuentes hacen de la suciedad una parte de su ser. Yo dormía en la zona más escondida de la sala. La cama inmediatamente a mi lado estaba ocupada por un borracho italiano. Hay en el mundo muchos irlandeses borrachos y hasta judíos, pero en el Mediterráneo occidental, en España e Italia, no hay muchos. El italiano tenía la cara encarnada, de hombre vegetal, de buen hortera. No tenía nada de fantasma demacrado.

Empezaba a beber en cuanto las luces se encendían por la tarde. Se metía en la cama, y en pocos minutos estaba perfectamente borracho. Por la mañana se despertaba refrescado por un sueño muy profundo. Su hermano le traía de tapadillo la bebida que por cierto no era licor, pero sí una solución verde sedante. El hermano traía botellas enormes; pero aun con eso el borracho italiano tenía que comprar alcohol de quemar a los enfermeros.

Hacia el viernes o el sábado antes de las visitas del domingo ya estaba bebiendo alcohol: defendiéndose con el alcohol de las oscuras horas de la noche. Al otro lado de su cama había un joven cuya preocupación principal era pedir paraldehido; y de cualquier manera procuraba tener grandes cantidades por ser un drogado. Pretendía haber estado alguna vez en Ibiza un verano entero, pero dijo que nunca estuvo en ninguna otra parte de Europa, ni en España, Francia o Italia, ni siquiera en Mallorca. Muchas veces pensaba cómo habría llegado allí. Al otro lado de mí, la última de la sala, junto a la pared y a las negras ventanas del final, estaba *la cama*. Una institución curiosa. Nadie dormía ahí. Los enfermeros la mantenían libre. En las tempranas horas después de la medianoche, unas figuras merodeaban por el final de la sala para mirar. Invariablemente era uno de los delincuentes juveniles quien, después de hablar incesantemente de cómo se pegaba con maricas y chulos, se acostaba para esperar a uno de los enfermeros. El pecado de Onán sin la participación activa de Onán. Pasividad completa por parte del paciente. Las reglas

del juego pedían que se simulase sueño. Nadie hablaba. Había pedido que me cambiasen de cama pero todavía estaba ahí. En todo caso las únicas veces en que me despertaba era por los gritos y los aullidos que procedían de la sala violenta. Yo era el que estaba más cercano a la ventana y el que mejor oía los sonidos sobrenaturales. Estuve en la sala de los violentos –perturbados como ellos decían–, los primeros días y por dentro no era tan duro como parecía desde fuera.

Mi historial clínico decía que yo había sido recluido voluntariamente, pero esto no reflejaba toda la verdad. Mientras me estaban internando una doctora refugiada me decía con bondad que tenía interés personal en el problema de la relación del intelectual con el suicidio. Mi caso había tomado de repente un carácter inexorable y estaba siguiendo su propio curso.

Yo quería hablar con ella, pero el luminal que un médico amigo me había dado para que pasara la primera noche más cómoda ya me estaba haciendo efecto. No habrá necesidad de camisa de fuerza, le oí decir a la psiquiatra que me había diagnosticado como esquizofrénico al borde de la violencia. Una pistola que yo confesé haber traído de Europa esa semana, automáticamente, determinó mi internamiento en la sala de los violentos.

Oí aullidos y una docena de servicios religiosos celebrándose cuando entré en la sala pero pronto estaba completamente dormido.

Aquello no era insoportable. Durante el día uno lo único que tenía que hacer era no acercarse a los peleones que de repente –electrizados– empezaban un ataque

sobre lo que hubiera alrededor; y no mirar a los que intentaban meterse la comida por las orejas; o cerrar los ojos cuando un joven apuesto se empeña acrobáticamente en beber el contenido de un retrete, e ignorar a alguien que circule por debajo de las camas como una cucaracha.

Ahora estaba en una sala de no violentos, e iba a un baile porque era sábado por la noche. No iba a estar con mis vecinos. El borracho italiano no tenía la energía suficiente para ir. Al del paraldehido no le gustaban las mujeres y, naturalmente, no vendría ningún representante de *la cama*.

Nos guiaron a través de las puertas eléctricas. Nosotros, la tropa selecta, nos apretamos en un ascensor tan brillantemente iluminado como el corto pasillo que acabamos de pasar. No me acordaba de haber recorrido aquel camino jamás.

Mientras ascendía contemplé a mis compañeros, a los que había visto en varios estados de depresión o aun de exaltación, pero con los que todavía no había hecho amistad. Había pasado los días en la cama leyendo y evitando el comedor hasta los últimos momentos en cada comida. Los únicos que conocía bien eran los que veía desde mi cama. Éramos como una docena en el ascensor de todos los tamaños y edades. Un joven excesivamente guapo y un estupendo viejo. Formábamos un grupo de malencarados. La mayoría de nosotros estábamos demasiado indecisos para hablar. Olíamos a esterilidad, a neutros; no había nada del aire libre en nosotros, ni siquiera el del asfalto de las calles de la ciudad.

El ascensor fue abierto por una loquera que estaba rodeada de enfermeras. Eran las primeras nuevas caras de mujeres que había visto desde hace algún tiempo. Presentía mi cara barbada como una provocación insinuante ante las almidonadas enfermeras. No es que a ellas les tuviera que gustar, pero a pesar de ello ellas tendrían que reaccionar.

Dimos muy pocos pasos y llegamos. A excepción de la subida en ascensor nuestro viaje no había sido más que cosa de pocos pasos, debíamos estar sencillamente al otro lado de una de las paredes de nuestra sala, sólo que más arriba. En unos cuantos bancos alineados contra las paredes había una docena de niñas o mujeres; pálidas, quietas, medio reclinadas. Estaban en vestido de noche, camisones y batas por encima, mientras nosotros llevábamos las batas sobre el pijama, ésa era la única diferencia. Las batas eran las mismas para todos, intercambiables.

Las niñas, o mujeres, nos miraban de diferentes formas. Pero todas ellas parecían muy benévolas aunque perplejas. Hasta las que no sonreían tenían aspecto de mansedumbre y de no estar molestas con nuestra presencia. Habrían seleccionado las más tranquilas. Nadie se dispuso a empezar y las enfermeras tuvieron que animarnos. Dijeron algo a cada paciente para que el baile pudiese comenzar, y para que la fiesta fuera un éxito. En una esquina una enfermera estaba escogiendo discos, pidiendo consejos.

La mayoría de nosotros continuábamos todavía apoyados en la pared, era necesario orientarse en una situación como ésa. Una de las muchachas tenía su

bata un poco abierta por donde se veía cómo el camisón se abultaba por sus pechos. Yo me preguntaba si quizá fueran sus ojos, sus grandes ojos tristes, lo que primero me había atraído. Quizá todas las mujeres tuvieran las batas algo entreabiertas.

Era como un árbol lleno de cicatrices. Un arbolito con muchas señales y diferentes colores, como un eucalipto o un plátano. La edad de ella estaba ausente de mi pensamiento como lo hubiese estado la de un árbol del bosque.

Esperé mucho tiempo pero ella no habló con nadie ni siquiera cuando se acercaban a ella. Por fin me senté en el banco a su lado.

Podía ver un poco del pecho por donde el camisón se le ahuecaba, entre los botones. No pretendía ni mirar ni no mirar. Ella misma me habló. Me preguntó si me gustaba estar ahí.

–¿Le gusta estar aquí?

–¿Quiere decir en el baile? En el... –Iba a decir en la sala de baile.

–Sí. No en este lugar. Ya sabía que no le gustaría esto. Pero digo aquí, en este banco.

–La verdad es que me gusta –dije en seguida–. A mí me gusta estar aquí... –Iba a decir con usted. ¿Tiene usted nombre? –No me parecía extraño preguntarle eso, porque acaso pudiera no tenerlo.

–Mi nombre es..., –no lo sabía. No se acordaba de eso. No recordó que lo había olvidado.

Hizo un pequeño gesto y una ligera mueca. A mí se me ocurrió que era como una manzana con dos

colores normalmente no combinados, rosa oscuro y verde. Pero quizá era más bien color vino y anaranjado. Colores más intensos que los de la manzana. Quizá los de un cartel para un baile, pero uno que nunca había visto o que no podía recordar. Y se lo dije.

–Estaba pensando que usted tenía los colores de un anuncio de un baile. Y estamos en uno.

Ella volvió la cabeza para mirarme y me sonrió con agradecimiento.

–Pensé que a usted le había molestado eso de mi nombre. Mi nombre es Ana, de verdad, pero olvidé una cosa tan evidente; fue una simpleza que yo vacilase. El caso es que mi nombre nunca me ha gustado, y ésa fue la razón de que...

–Supongo que algunas veces usted...

–A veces me llamo otra cosa; usted se dará cuenta de lo que *ellos* dicen. No creo que sea tan malo como dicen. Mi nombre es Rosemary; es el primero en mi partida de nacimiento. Es mejor que Jane, que es el segundo. Mi padre se puso furioso cuando se dio cuenta. Pero andaba por ahí celebrándolo y no estuvo presente.

–¿Qué es lo que le pasa? –le pregunté suavemente. Deseaba esconderla en mis brazos.

–De vez en cuando me asusto demasiado. Y no me puedo mover. Y no puedo decir nada, no sé explicarme. Pienso en lo que tengo que decir, pero no me sale. Hay que *decir* algo. Y yo no les puedo decir a ellos nada. La última vez fue en una cabina de teléfono. Me tuvieron que sacar.

–Cuánto lo siento, pero yo sé que no es nada, que...

–Yo también estoy segura, de verdad. Sin embargo mi madre dice que sí. Ella siempre ha dicho que sí. Y no lo dudo hasta que estoy aquí.

–¿Por qué no puede salir de la cabina? Tiene que intentarlo. La próxima vez tiene que intentarlo. Sin duda no es más que eso.

–No lo comprendo. Estoy a punto de llamar a mi madre para explicárselo. Pero entonces quiero salir y no puedo. Quería gritar. Creo que no llegué a hacerlo. La gente vino y tuvieron que sacarme. No puedo salir por mi cuenta.

–Tiene que hacer el esfuerzo –le dije. Intente salir siempre de donde se ha metido –quería darle más consejos, pero los dos nos callamos.

De repente oí la música. No la había oído antes. Quizá había empezado en ese momento, o a mí me llegó a la mitad del disco. O ya lo pusieron empezado.

Ana dejó que sus dedos jugaran con el cinturón de la bata. Me fijé con mucha atención en sus manos. Eran como raíces. Quería cogerlos. Me sorprendía que nos dejasen juntos, sentados, hablando o sin hablar.

Sabía que me dejaría tocarla y extendí mi mano. Sentí una repentina inhibición. Pasó en seguida.

En todo caso vi que podía mirarla durante bastante tiempo sin necesidad de hacer nada.

Había parejas bailando.

Cuando miré a los que bailaban noté que casi todos eran chicas bailando juntas. Una de las enfermeras lo hacía con una niña muy joven. Tenía un tubo de pintura

de labios en sus manos que medio se entreveía y estaba pintando los labios de la niña mientras bailaban.

–No creo que ellos dijesen nada –le decía a mi compañera. Yo estaba metiendo un pie entre la zapatilla y la planta del pie de ella por el talón; ella lo columpiaba al final de la pierna que colgaba por encima de la otra.

Sentí su pie cuando el mío enganchó definitivamente la zapatilla. A ella no le importó cedérmela. No encontré extraño esto. Su zapatilla estaba templada por su calor. Ella bajó su pie desnudo y lo metió en la mía. Miró sus manos mientras acercaba el suyo al mío que se movía al compás del leve movimiento de aquél.

Cambiamos también con los otros pies.

Yo pensé en ella dentro de la cabina del teléfono sin protección y sola, y cómo ellos vinieron a sacarla.

–¿No vendrán ahora a llevarla? –le pregunté repentinamente.– Quiero decirle a otro sitio.

–No sé. No los puedo comprender. Ellos creen que yo... Oh, no sé. Si pudiéramos estarnos aquí me encontraría muy bien.

–¿Estará aquí mañana y pasado mañana? ¿Con qué frecuencia dan estos bailes?

–Esto es el sábado por la noche. Quizá celebren los bailes las noches del sábado. Éste es mi primer baile.

–El mío también.

–Bien, pero yo había estado aquí antes.

–¿Quiere decir que estuvo aquí antes?, ¿otra vez?

–Sí, y creo que fue en esta misma habitación también. Habrá sido otro baile... Pero éste es mi primer baile..., oh, no estoy del todo segura...

–No piense demasiado en ello. Éste es el primer baile para nosotros.

–Eso es lo que quería decir.

Se me ocurrió rodear con mi brazo su cintura. Sabía que con esto alejaría su inclinación a la violencia. Quería meter mi cara en su regazo. Tenía las caderas anchas y yo me daba cuenta que era muy hermosa. Cuando levanté la vista hacia los que bailaban vi que la enfermera que bailaba con la joven metía la mano por debajo de la bata. Por un momento vi el rojo de la pintura de labios: estaba haciendo pequeñas marcas sobre el pecho de la chica, pintándolo. La muchacha se reía nerviosa, mientras la enfermera la pintaba en un medio secreto público.

–¿Dónde vive? –pregunté. Mi corazón empezaba a latir con fuerza.

–Está cerca del elevado. Se puede ver desde la ventana de la sala. De noche las luces de la plataforma de la estación se alinean en el espejo que está sobre la repisa de la chimenea. La mitad de ellas se apagan cuando el tren entra, y cuando sale se vuelven a encender todas.

–¿Si saliese de aquí la podría ver?–. Me sentía tan capaz para una aventura sin esperanzas como para la renunciación.

–Oh..., afuera. Durante la noche muy tarde, quizá. Sería en una habitación oscura no iluminada como ésta. Espero que esto a usted no le molestaría. Usted podría saber que era yo aunque no hubiese luz, sólo la del elevado en el espejo, y yo que era usted. A mi

madre no le gusta que me vaya a la cama tarde. Pero siempre podría abrirle y estar juntos en la oscuridad y ver los trenes ir y venir y hablar en voz baja.

Pensé en un millón de habitaciones de la ciudad llenas de desesperación, y la vaga sombra del amor en ellas oscilando en los espejos como los vagones del elevado. Si la noche de la calle hubiese entrado en las salas o éstas hubieran salido a la noche no habría habido solución posible. Yo apenas tenía el suficiente valor para pedir que bailase conmigo.

Pero en cuanto que bailaba con ella, que la abrazaba, veía la solución. Bailamos a gusto con nuestra ropa de dormir. No había nada ridículo en nuestro disfraz. Mientras bailábamos la sala y la reunión parecían que se enfocaban a mi vista, a las chicas de pronto les empezaban a surgir sus caras y hasta noté unas flores puestas en un jarro. Cuando nos sentamos tuvimos que enjugarnos el sudor; las gotas de la frente. Ana tenía ladeada la cabeza hacia mí. Acariciaba algo dentro de los bolsillos.

–Tengo unos regalos para ti. Yo quiero que los cojas. Tú sabes que no nos dejan guardar ciertas cosas y por ello a propósito las he estado coleccionando. Las robé todas.

Empezó a sacar una colección extraña de objetos prohibidos. Tijeras, imperdibles, termómetros, pequeños instrumentos médicos indefinidos, fósforos. Me las entregó una a una, amorosamente. No había razón de no aceptarlas. Eran muestras cordiales. Metí la colección en mis bolsillos.

La ceremonia de los regalos resultó ser nuestra despedida. Un poco después nos separaron. Casi no llegamos a despedirnos. Parecía que no teníamos derecho a hacerlo, ni nosotros el poder.

Los hombres salieron en formación, las mujeres a su aire. No presté atención a los detalles del desfile. Las luces estaban apagadas en la sala. Cuando llegué a mi cama saqué todos los regalos de mi bata. Me quedé echado encima de las sábanas mucho tiempo. Cuando por fin me puse de pie me encontraba decidido a tomar ciertas medidas. Acerqué la mano a la cama del italiano borracho y busqué debajo de la almohada. No podía encontrar al principio lo que quería pero seguí la búsqueda. Había poco peligro de despertarlo. Lo moví bruscamente. Estaba tan pesado e inconsciente como un cadáver.

En cuanto encontré la botella no perdí el tiempo. No había nadie rondando *la cama*. Me acerqué y derramé el alcohol de arriba a abajo, de abajo a arriba, hasta vaciarla. Volví a colocar la botella en su sitio y me quedé al lado de mi cama y la del italiano. Encendí una cerilla –de la caja que me había regalado– y la resguardé entre mis manos. La lancé suavemente desde la catapulta de mis dedos por encima de mi cama hacia *la cama,* pero quedó corta, llameó un instante en el suelo y se apagó. Tiré la segunda, ya no como antes, pero tampoco llegó. La tercera sí.

Un río de llamas recorrió instantáneamente *la cama* de un lado a otro, de los pies a la cabeza. Aunque quería hacerlo no me quedé a mirar, y salí hacia los

lavabos. No había nadie. No miré para atrás, pero vi que la sala entera estaba iluminada, bailando en llamas. Había algo humano en ello, vivo, como un bosque ardiendo, como a veces un bosque ardiendo debería parecer. Me lavé las manos lentamente, esperando, hasta que oí el ir y venir de la gente. Cuando volví, cerca de mi cama había un grupo de pacientes, algunos hablaban manoteando como monos, extravagantes; otros miraban fijamente con una tristeza apagada. Al tiempo de llegar hubo un jaleo repentino y un batir de brazos y un grito, y los dos loqueros que habían apagado el fuego con cubos de agua y estaban comprobando los daños, dejaron lo que hacían y se echaron encima del pobre excitado. Uno de ellos corrió a buscar una camisa de fuerza. Las llamas probablemente habían estimulado al paciente. Sin saber por qué los enfermeros no habían encendido las luces de la sala, sin duda porque vieron perfectamente con la luz de las llamas. Pero ahora las encendieron y empujaron al de la camisa de fuerza llevándolo por delante. La cama se había convertido en un monumento carbonizado y la pared de las ennegrecidas ventanas estaba ahumada hasta el techo. Los enfermeros habían vuelto a dispersar el pequeño grupo. Uno de los recluidos hablaba continuamente con cierta excitación, pero no parecía estar al borde de una crisis. Al otro extremo de la sala había una voz como de negro dando un sermón acerca del fuego del infierno. Otro gruñía y murmuraba. De vez en cuando llegaba el sonido de un ladrido. Los enfermeros miraron de nuevo con atención *la cama* antes de apagar las luces.

Habían tenido suerte que la sala hubiera alborotado tan poco. No hicieron ninguna pregunta.

El domingo se acercaba. De vez en cuando alguien se arrimaba a ver la ruina. Yo husmeé el olor de paja quemada con alegría hasta que dormí.

ANTHONY KERRIGAN

Dos de Mayo, 33.
Palma de Mallorca.

(Versión castellana de J. C. T.)

La cometa azul

A VECES LA COMETA AZUL SE DETENÍA CASI POR COMPLETO en el cielo brillante y despejado del verano, quieta, quieta, mientras el viento la combaba y movía únicamente su larga cola de cordel y papelitos multicolores. A veces, se lanzaba inopinadamente hacia arriba, como si hubiera querido clavarse para siempre en la mañana. Entonces, Tinín se veía forzado a soltar más y más cordel. No acostumbraba a estabilizarse la cometa cuando aquello sucedía; de repente, como si hubiese dado con un bache de aire, caía vertiginosamente un trecho. Se paraba, iba de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, como una grotesca cabeza de papel que contestara negativamente, y caía otra vez. Tinín echaba a correr por la soleada azotea hasta lograr que ganara altura. Casi siempre lo conseguía antes de llegar al final de la azotea, justo enfrente de la jaula donde, en tiempos maravillosos ya remotos, había habido conejos. Pero aquella mañana, la cometa comenzó a caer hacia las azoteas de las casas del otro lado de la calle y aunque Tinín corrió, sin volverse a mirar, hasta el mismísimo límite, pronto supo, por la inclinación que tomaba el cordel, que la cometa había caído. Volvió lentamente sobre sus pasos. El cordel desaparecía por encima de una pared en cuyo encalado ceniciento asomaban ladrillos rojos. La cometa había caído sin duda lejos de allí, sobre alguna azotea. Sobre alguna

azotea donde podía haber otros niños que se apoderaran de ella. Tinín se acercó a la bamboleante barandilla de hierro negro. Pero la advertencia de su madre había sido formal: «–Te puedes quedar en la azotea mientras voy a la cola del aceite, pero me has de prometer como un hombrecito que no te acercarás a la barandilla... ¡Si te cayeras de un sexto piso, quedarías como aquel gatito, aquel que vimos un día, en medio de la calle! ¿Te acuerdas del gatito?». Se detuvo a un palmo de la barandilla, porque se acordaba. Renunció a tratar de ver desde allí. Tiró del cordel, pero el cordel ofrecía resistencia. Las sirenas empezaron a sonar. Tiró más fuerte, pero cesó de hacerlo al comprender que si continuaba, la delicada armazón de la cometa se destrozaría a causa de lo que, sin duda, la retenía. Una oleada de sangre estaba subiendo a su rostro y las lágrimas acudían a sus ojos. Sin embargo, comprendía que era absurdo llorar. En primer lugar, la cometa no volvería, por mucho que llorase; en segundo lugar, no había nadie lo bastante cerca como para que su llanto pudiera hacerle actuar en uno u otro sentido. Tinín había llorado sólo, a veces, presa de auténtica desesperación. Por ejemplo en la garita de la portera cuando, después de un bombardeo, su madre tardaba en regresar. Pero aquél no era un caso para tanto. Aunque estaba muy apenado, lo intuía. Llegaban los aviones y el cielo parecía derrumbarse. Tinín los contó distraídamente: cinco, siete, doce, quince. Siempre le asombraban, siempre le admiraban y una de sus ilusiones era llegar a ver alguno de cerca. Estaban encima. Tinín recordó las palabras de la portera:

«Cuando uno se los ve encima, puede estar tranquila. Las bombas caen mucho más lejos.»

Una solución era tratar de dar con el sitio donde hubiese caído la cometa. Trató de orientarse. «La cometa ha caído hacia allí... El portal de la casa da hacia allá.» Se hizo una idea bastante clara aunque equivocada. Sí, tenía que dar la vuelta a la casa e ir por la parte de atrás, como cuando iba a los comedores infantiles. «Iré a buscar la cometa antes de que vuelva mamá», se dijo. Y después de atar cuidadosamente el cordel a la barandilla, cruzó la azotea hasta la puerta que daba a la escalera. Se oyó una especie de aullido prolongado y el aire parecía temblar mientras duraba. Tinín sacó apresuradamente un viejo peine del bolsillo y lo mordió con fuerza. Hubo un gran estruendo al que siguió el estallido de varios cristales. Durante unos segundos de silencio, Tinín esperó, en el último rellano de la escalera, contenida la respiración, y con los ojos levantados hacia los vidrios verdes de la claraboya. Había roto unas púas. Las escupió. Al silencio había seguido un murmullo de voces temerosas que se convirtió en griterío. Tinín se puso a bajar. La escalera se llenaba del sonido de puertas que se abrían y cerraban. Gente bajaba precipitadamente. Una mujer gritó:

—¡Marisa, el Bobby! ¡Baja también al Bobby, nena!

Tinín no temía demasiado a los bombardeos. Uno de los últimos le había traído la cometa. Llevaba varios días pidiéndole a su madre que le comprara la bonita cometa azul que habían colocado en el escaparate de la papelería, rodeada de libros escolares, cuadernos y

lápices de colores. Su madre se negaba. «–¿Cómo te voy a comprar la cometa, si apenas tenemos dinero para ir comiendo?». «–Es que yo no quiero comer. Tú me compras la cometa y no me das de comer». «–¡Ay, Tinín, Tinín, no sabes lo que dices, no sabes lo que dices!». A la hora de comer, Tinín fingía no tener hambre. Su madre le hacía comer a la fuerza. Acababa llorando y pataleando y cuando, por fin, compadecida, ella le hacía alguna caricia, Tinín decía tozudamente: «–¡Quiero la cometa y la quiero, y la quiero!». Un día, fueron juntos a buscar el racionamiento de leche condensada. Atravesaban una calle, cuando sonaron las sirenas. La madre de Tinín chilló de espanto. Un hombre apareció, un hombre grueso que la cogió del brazo, la arrastró y a Tinín con ella, mientras decía con voz afónica: «–Por aquí, por aquí, señora... Hay un refugio. Por aquí». El refugio estaba oscuro y con un palmo de agua en el suelo. Dentro de él, la gente se apretujaba. Muchos lloriqueaban. Una voz asustada decía en la oscuridad: «–¡Es el principio del Armagedón! ¡Es el principio del Armagedón!». Tinín ya había estado en otros refugios, pero aquél era particularmente incómodo, oscuro, frío y maloliente. «–Mamá, ¿qué es el Armagedón?», preguntó Tinín. Tenía los zapatos llenos de agua. «–Muerde el peine... Muérdelo bien», decía su madre. La tierra se estremecía, retumbaba, rugía. «–Mamá, me haces daño», dijo Tinín. «Que me aprietas y me haces daño. Dime, mamá, ¿qué es el Armagedón?». Ahora se oía un tronar lejano. «–¡Una rata! ¡Una rata!», chilló alguien en el fondo del refugio. Hubo un movimiento

de repulsión entre la gente, empellones, chillidos, hasta que la voz afónica se elevó: «–¡Quietos todos! ¿Queréis aplastar a los pequeños?». Tinín, apretado contra la tibieza de su madre, veía en la oscuridad una cometa azul que evolucionaba alegremente. «Mamá, la cometa», dijo. «–¿Te quieres callar, con tu dichosa cometa?». Las sirenas.

Todos salían del refugio haciendo muecas al sol. Empezaban las preguntas: «–¿Cuántos eran? ¿Dónde ha sido? ¿Cerca...? ¿Lejos...?». Algunos se marchaban apresuradamente, con la muerte en la cara, mientras otros intentaban tranquilizarles con escasa convicción: «–Ya verá como no... Ya verá como no ha pasado nada... Ya verá como ellos estarán aún más inquietos que usted...» La madre de Tinín tiraba de él con fuerza. En la acera, rodeado de personas desconcertadas, había un bulto no muy grande cubierto con papeles de periódico. Tinín vio asomar un zapato como el suyo. «–Vámonos, vámonos de aquí», dijo su madre. Al doblar la esquina se detuvo. Cogió entre sus manos el rostro delgado de Tinín y lo cubrió de besos. Lo miraba intensamente y repetía: «–Tinín... Tinín...». Él estaba un poco asustado. Se enjugó la cara mojada por las lágrimas de su madre. Siguieron la marcha. Atravesaron una calle llena de alegre sol y de hedor a carne quemada. Una casa ardía al fondo y Tinín hubiera querido ver el incendio de cerca, pero su madre tiraba y tiraba de él. Y de repente se dio cuenta, saltándole el corazón de alborozo, de que estaba frente a la papelería, de que su madre le arrastraba dentro...

—¿Y el Bobby? Pero, ¿es que no me has oído...? ¡Es igual! Ya iré yo por él...

—¡Tía, tía, por favor...! ¡Vamos! ¡Pronto! ¿Es que no lo oyes? ¡Déjate del Bobby! Ven... ¡Ven!

Tinín bajaba. Vio forcejear a las dos mujeres en el rellano del primero. Afuera, la bomba cortaba el aire, brillaba al sol, aullaba, aullaba. Tinín se apretujó contra la pared. La casa entera pareció venirse abajo. Llovían cascotes fulgurantes. Los cristales de la claraboya se venían abajo, llenando la casa de un estruendo formidable. Las dos mujeres gritaron de terror y comenzaron a bajar los escalones de tres en tres. Tinín observó que no caían más cristales y las siguió pausadamente. Nadie había en la garita de la portera. En la calle, hombres y mujeres corrían. En el centro de la calzada había un caballo muerto. Tinín iba a cruzar para ver de cerca la cabeza, que estaba algo más lejos, pero una mujer le cogió de la mano.

—¡Al refugio! ¡En seguida!

—¡No quiero!

Le mordió con fuerza los dedos.

—¡Ay!

—¡Yo quiero mi cometa!

Echó a correr hacia los comedores infantiles. Creyó de repente que se había equivocado, perdido. Entre el humo, el polvo, dos ambulancias llegaban frente a los escombros. Sus frenos chirriaban. Al lado de Tinín, en la acera, un hombre muy viejo estaba arrodillado. Miraba al cielo, con los brazos caídos, los hombros caídos, y un hilo de baba colgaba de su boca arrugada.

–¿Ha visto mi cometa? –preguntó Tinín. El hombre apartó los ojos del cielo, como si le costara un esfuerzo sobrehumano y miró a Tinín que se inmovilizó, esperando.

–Mar-ga-guita... –dijo el viejo como si tuviera la garganta llena de algo denso y pegajoso.– Mar-ga-guita... Mar-ga-guita...

Señalaba hacia las ruinas de los comedores. Tinín se volvió hacia la casa de la que había salido. Miró, tratando de ver el cordel, un rastro de la cola multicolor, un indicio, algo. Pero nada se veía entre el humo. Corrió hacia una casa muy extraña cuya fachada había desaparecido casi por completo. Se veían todos los pisos con su correspondiente mobiliario, cortinajes, cuadros, lámparas. Tinín vio una mesa puesta, una sopera en medio de la mesa, una cama recién hecha, una librería, un lavabo. Entre las cosas, gente tumbada parecía dormir. Tinín hubiera querido subir para curiosear pero no veía por dónde podía hacerlo, ya que los escombros tapaban la puerta de entrada. Un hombre con toda su ropa desgarrada y las manos en los bolsillos de lo que le restaba del pantalón, seguía con gran calma, desde el piso principal las evoluciones de los aparatos.

–¡Eh, señor! ¿No ha visto mi cometa?

El hombre le miró con curiosidad. La bomba se acercaba a la tierra.

–¡Corre al refugio, chico! ¡Vamos, está aquí, a la vuelta de la esquina! ¡Corre! ¡Corre!

La onda expansiva lanzó a Tinín contra una pared. Se sintió como en un tiovivo, mientras el mundo daba vueltas, desaparecía tragado por el humo y las llamas. Se puso a llorar.

—Mi cometa... Mi cometa... ¡Quiero mi cometa! ¡Quiero a mi mamá! ¡Mamá! ¡Mamá, la cometa!

Se levantó. Corrió hacia la tienda del aceite, a través de los escombros, a través de los que hurgaban frenéticamente en ellos. Las sirenas.

Vio los sacos terreros frente a la tienda y las falsas lunas de papel tirante que no dejaba ver el interior de sus escaparates. Había muchas mujeres tendidas al sol, a ambos lados del establecimiento. La metralla había diezmado la cola y muchas que quisieron refugiarse en la tienda cayeron para siempre sin poderlo conseguir. Cacharros de todas clases podían verse esparcidos entre las muertas. Un grupo de mujeres se apretujaba en el umbral, comenzaba ahora a salir de detrás de la protección de los sacos.

—¡Mira, el chico de la Elvira! —dijo una mujer que llevaba la cabeza llena de bigudíes e iba envuelta en un albornoz sucio.

—¡Pobrecillo! —exclamó otra. Varias se acercaron con voces plañideras. Le cogieron, le restregaron. Tinín, confuso, asustado, iba de una a otra, luchando por zafarse al ser apretujado contra regazos arrugados y malolientes, al ser manoseado.

—¿La han encontrado? —pudo balbucear.

—Está aquí... —dijo una mujer, llorando—. Está dentro.

—¡No le dejen entrar! —gritó la de los bigudíes—. ¡No dejen que la vea! ¡No le dejen!

—¡Yo la quiero y la quiero! —gritó Tinín pugnando por abrirse paso—. ¡Yo quiero mi cometa!

–¿Tu cometa? –preguntó la mujer de los bigudíes. Las demás también estaban estupefactas. Y una de las que se hallaban más alejadas dijo fuertemente a otra, que al parecer era dura de oído:

–¡Ha dicho que quiere una cometa!

Tinín hizo una finta, se zambulló entre las mujeres y, a rastras casi, se metió por un bosque de piernas.

–¡Que quiere una cometaaaa...! –repitió la mujer a voz en grito. La felicidad de Tinín era completa. Se zafó de una mano que ya le agarraba. Mamá debía estar ya en casa, preparando la comida, y allí tenían la cometa.

–¡Atrápenle! –chillaba la de los bigudíes–. ¡Es demasiado horrible!

Piernas y más piernas. La cometa azul. En cuanto la tuviera, se escabulliría de la tienda, correría bajo el sol, porque mamá debía estar inquieta. Tal vez cuando saliera de allí, con la cometa bajo el brazo, la vería venir hacia él, con aquella expresión severa con que a veces le venía a buscar si, desoyendo su llamada, seguía jugando en la calle. Dos manos bajaron hacia él. Pero Tinín hizo un regate y logró entrar en la tienda.

VÍCTOR MORA

Salses, 103, 2.º, 2.ª.
Barcelona, 16.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

Un santo con reloj

A Pablo Picasso, que no ha visto santos con reloj.

CUANDO ESCUCHAMOS, DURANTE LA CHARLA QUE NOS OFRECIÓ C.J.C. acerca de la intimidad de Picasso,[1] las ingeniosas frases que el malagueño fue expresando en su entrevista con el escritor, en *La Californie,* retuvimos una de ellas, con intención de apostillarla. El pintor con planta de viejo picador dijo entonces –como años atrás había dicho a Tèriade–, lo siguiente:

–Nada puede hacerse sin soledad. Yo me he creado una soledad que nadie sospecha. Hoy es difícil estar solo, porque tenemos relojes. Es difícil; pero también es necesario. ¿Ha visto usted algún santo con reloj? Yo, no. Y lo he buscado por todas partes, incluso entre los santos patronos de los relojeros.

Picasso, en ésta como en otras ocasiones, da muestras de una gran perspicacia o de una intuición portentosa. Sabe lo que dice, y lo dice con entera y espontánea sencillez.

Porque, en efecto, el gremio de relojeros –cuando menos en España– está falto de santo patrono, precisa-

---

[1] *Retrato literario de Picasso,* conferencia pronunciada por C. J. C. en el Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, el 22 de febrero de 1961.

mente por no existir uno solo en el oficio. (En algunos países, esto lo hubieran resuelto nombrando para ese cargo a un M. Bréguet o a un M. Berthoud, según les fuese uno u otro más santo de su devoción; como eligieron en la Argentina a Benvenuto Cellini para patrono de los plateros, y eso que en orfebrería todo el mundo latino está más o menos de acuerdo con el patronazgo de San Eloy.) Los del gremio, decimos, han tomado con cierta resignación esa orfandad, aunque los haya –tal como sucede en Barcelona– que prefieran compartir con las modistillas y los oculistas la tutela de Santa Lucía, por aquello de que es la vista la que trabaja.

Es cierto que no se ven habitualmente santos con reloj. Monjes, abadesas, obispos y cardenales, sí. Nosotros hemos tratado de interpretar los simbolismos que el artilugio de las horas ha ido representando en el arte a través de los siglos y de los estilos, y hemos averiguado que: en el período gótico, el reloj representa a la *Sapiencia;* en el Renacimiento, el reloj pasa a ser, en manos de una adusta dama, emblema de la *Templanza;* y en el barroco, el reloj ilustra las alegorías de la *Vanidad.*[2] (Hay una interpretación de Veronés en la que es la *Virtud* quien ostenta el emblema horológico, lo que no hace ahora al caso.) Pero no sabemos que el reloj haya sido nunca un atributo de la *Santidad.*

---

[2] *Bodegones y Vanidades del Barroco español,* en *Cuadernos de Relojería,* Madrid, 1957, n.° 13, pp. 184-188, y *Une allégorie de l'Epoque Renaissance: La Temperance,* en *Journal Suisse d'Horlogerie,* Laussanne, junio, 1960, n.° 4, pp. 502-508.

2654.

I. *San Jerónimo.* – Grabado de Alberto Duero, 1514. Col. E. Toda. Escornalbou (Tarragona). Foto Archivo Mas.

II. *San Jerónimo.* – Réplica del taller de Van Cleve, según el Catálogo del Museo del Prado. Foto Archivo Mas.

III. *San Jerónimo.* – Tabla de escuela holandesa. Colec. Grases (Barcelona). Foto Archivo Mas.

IV. *San Jerónimo.* – Escuela holandesa. Colec. Araoz (Madrid). Foto Archivo Mas.

V. *San Jerónimo.* – Tabla de la Escuela holandesa. Almoneda García y Fresno (Madrid). Foto Archivo Dusmet.

Así, pues, otorguemos un aprobado a Picasso en esta asignatura. Mas nos ha de permitir que le presentemos un santo con reloj, siquiera sea producto de un anacronismo histórico, del que nadie tiene la culpa. (Conocemos aún otro mayor: el Rey Salomón, en el grabado en madera de un incunable, duerme en su lecho bajo la atenta vigilia de un reloj de campanillas.) Vamos a traer la figura de San Jerónimo, que en la pintura primitiva holandesa o flamenca se ha representado, con reiterada insistencia, acompañado siempre de reloj. Y reloj, por supuesto, que para nada perturba la tranquila soledad del cenobio.

En tales composiciones, por lo general copiadas unas de otras, el reloj es un elemento preponderante, casi necesario. No es casualidad que en todas las celdas que el gusto de los pintores hace habitar al santo haya un reloj. Ciertos artistas, como Durero, no han querido incurrir en tal anacronismo, y el reloj que asignan a San Jerónimo es de arena; pero lo normal es que prefieran atribuirle un reloj mecánico, de pesas, contemporáneo del copista, y hasta floridamente fantaseado.

Al glorioso San Jerónimo, que vivió en el siglo IV, parece que le hace falta ese reloj del siglo XVI para hacer patente de algún modo el lento discurrir del tiempo en su benedictino quehacer —y va de anacronismos—. El santo ocupa una celda, más bien estrecha, inclinado sobre un pequeño atril, bajo la ventana. Ésta permite, a veces, que aparezca un paisaje idealizado, muy de «primitivo». Tiene al alcance San Jerónimo unas antiparras, una calavera; más tintero, pluma y papel —las tres

cosas que según Huxley se necesitan para ser escritor–, y trabaja en la traducción de la *Vulgata*.

Puede haber sido Durero el que dio la pauta. Su grabado está fechado en 1514 y, como los demás cuadros que conocemos son anónimos, obra de copistas indocumentados, no puede precisarse si son posteriores, como suponemos. De todos modos, por esas fechas ya circularían en los talleres de los pintores las listas de atributos de los santos, que más tarde se editarían –sabemos de una impresión española– en forma de libro. Sentimos no poder evacuar ahora la consulta, para confirmar si se consigna o no de un modo preceptivo que el reloj presida el trabajo de San Jerónimo en su celda.

Hemos dicho que la figura del santo está calcada materialmente en todos los cuadros flamencos que conocemos. En el Louvre existe un cuadro de la escuela alemana, atribuido a G. Pencz, discípulo de Durero, en el cual San Jerónimo parece un Moisés; el reloj es de arena. Alfred Chapuis da una lámina de este cuadro en su libro *Horologiis in Arte* (Lausanne, 1955).

Como el libro de Chapuis no tenía intención exhaustiva, se le escaparon al autor, recientemente fallecido, todas las obras que existen en España. Grande debió ser la demanda de imágenes de este santo traductor –¿tienen, por cierto, patrono, los traductores?– a juzgar por las que han aparecido.

Una pintura sobre tabla, réplica del taller de Van Cleve, según reza el Catálogo del Museo del Prado, muestra también un reloj de arena. Sin embargo, la curiosidad se da en las tres tablas que aquí presentamos,

en las que los relojes son de pesas, es decir, mecánicos.

La primera tiene un reloj de estilo Renacimiento, con doble disco de horas; tal vez el interior sea el de la alarma, aunque la campana no es visible porque, dada la composición horizontal de la pintura, no ha cabido completo aquél. Pertenece a la Colección Grases, de Barcelona.

La segunda, de la Colección Araoz, de Madrid, puede ser la misma que vimos en la Exposición de Carlos V, en el Hospital de la Santa Cruz, de Toledo; escribimos sin tener el catálogo a mano. Es idéntica, también, a una reproducción de Chapuis (en *La Suisse Horlogère,* La Chaux-de-Fonds, 1955, n.° 4) que publicó como complemento del libro anteriormente citado. Se asigna a Jan Massys o Metzis (1509-1575); y se deja de indicar pertenencia. En todo caso, anótese que pueden existir una o dos copias más de esta tabla.

Como el tipo de reloj –muy borroso en el documento de Chapuis– había intrigado a nuestro amigo el autor del artículo, le enviamos entonces una ampliación detallada que nos sirvió el Archivo Mas, de Barcelona.

Es un reloj extraño, desde luego, con caja de forma baldaquino. El pintor fantaseó a placer, especialmente en las filigranas de cornisas, agujas y peanas. Observamos, encima de la esfera, la imagen de la Inmaculada Concepción entre ángeles. A ambos lados de la esfera, dos figuras, a modo de monjes otomanes o budistas (?), y debajo de ella, otro, sedente. Sobre el tejadillo, encima de donde está la Virgen, dos guerreros turcos (?), posiblemente autómatas, porque hay tres campanillas,

de las que la central es golpeada por un martillo visible. El conjunto es grato para quienes saben disfrutar de la pintura miniada y preciosista de esa época; pero el relojero se sentirá como ante un retablo fantasmal, más que ante un reloj real y verdadero.

Por fin, en la que situamos en tercer lugar, que estaba a la venta en el comercio anticuario de Madrid hace unos años, y que sigue en todo al modelo estereotipado, su reloj es de caja más sencilla que la que acabamos de describir, aunque se le da un aire. La esfera está hecha con descuido; no tiene valor documental, y podría tratarse de una esfera sin aguja, con disco giratorio. (Vid. Chapuis, op. cit., lámina 51.)

***

No vamos a agotar las existencias. Queremos sólo enviar un saludo al viejo y eternamente juvenil Picasso, con el pretexto de esta digresión un tanto pedantesca, que nos ha sugerido aquella su frase sobre *los santos con reloj*.

LUIS MONTAÑÉS

Goya, 71.
Madrid, 1.

Los tres mundos del español [1]

En el contraponiente encendido, orla limón del día cárdeno, saca el maestro Jiménez la cabeza y un pie por entre dos alfajías paralelas, y derramando su voz que, moguereño vino de naranjas, tarda lo suyo en caer, va llamando a las cosas por sus nombres y por sus apodos a las personas. De las plutónicas zahurdas emerge don Francisco de Quevedo y deposita en sus manos vocablos de doble filo, mientras que don Luis de Góngora, que se dispone a pasar la noche en lecho de zafiros, le da a Juno un apretón en la teta izquierda e impregna la aguda punta de los términos de unas gotas de leche corrosiva. Habla Jiménez y, al irlos nombrando, toman cuerpo los signos del Zodíaco. A Taurus lo despacha de media pescuecera; a Acuario le da un cántaro de loza y un cinturón con dos vasos; mete a Scorpio en la cama de un turista, y exhibe a Géminis por cuatro perras gordas en el barracón de los fenómenos. Dispara meteoros y esconde la mano. Nadie sospecharía que ha sido él, tan grave tras su barba negra, quien ha puesto un lárgalo al propio Nuncio de Padrediós. Y si alguien, por tratar de congraciarse, va y le ríe el chiste, dándoselas de estar en el secreto, él, que no admite complicidades ni tolera confianzas, le sale al paso altaneramente:

¿Usted sabe acaso de qué se está riendo?

---

[1] Juan Ramón Jiménez: *Españoles de tres mundos*. Introducción, notas y edición de Ricardo Gullón. Afrodisio Aguado S. A., Madrid, 1960.

Con tal de no verse repetido ni imitado es capaz de rehacer lo deshecho, de sostener la opinión contraria; porque la realidad que pone en pie es un huerto cerrado en el que no quiere a nadie; crea un selecto paraíso y en él instala un divertido titirimundi al que sólo tienen acceso marionetas reales, próximas además a su corazón. Con un gusto infinito levanta decorados profundos y, caprichoso siempre, corre la cortinilla cuando mejor le parece y vuelve a quedarse solo; aniquila, como Rimbaud, la real comedia inventada, pero mientras que el traficante de pistolas damasquinadas precisa nada menos que un rayo de sol blanco caído de lo alto del cielo, a él le basta con la manga negra de su americana.

Entre mundo, mundo y mundo, del Viejo al Nuevo, del Nuevo al Otro, pasa J. R. J. muerto de risa tras la máscara seria. La procesión que por dentro le va es más bien comparsa carnavalera, y así, de chirigota en chirigota, apoyándose en cosas que se tocan y se ven, pero llamándolas por sus nombres más bellos, vadea las calles de su fantasía, y en el muro portuario pintarrajeado con cisco por la picaresca, abre un ojo de buey francés por el que asoman cabezas españolas. No se sabe si el certamen es de feos o de guapos; si de obra viva de cada uno. Al final puede que corone, por real deseo, a un Papa de los Locos. Pero también es verdad que pasa largas horas ensimismado ante su galería de medallones festivos y entrañables, con lo que se hace la ilusión de vivir a la vez en el Viejo Mundo y en el Nuevo.

Luego resulta, qué fatalidad, que tiene que abando-

nar ambos y pasar al tercero. Como gran hombre que es, deja en pie a su muerte una ardua cuestión sucesoria; sobrevienen disputas; desaparecen cosas; la distancia entre mundo y mundo dificulta los entendimientos, y América anuncia el envío de un segundo retrato de Machado que luego Europa no nos da. Puede que el submarino alemán de rigor haya hundido el barco que lo transportaba. Pero esto es lo de menos. Lo de más es que J. R. J. ha traspuesto la barrera de la luz, se ha colado por detrás del tiempo y a estas horas está visitando, de los tres mundos que ideó, el solo mundo que le faltaba. Juan Ramón Jiménez, español ya de tres mundos, entra en el de la muerte tomando carne inmortal.

A. D.

Nueva poesía portuguesa

No es cosa de empezar a lamentar el desconocimiento mutuo de las literaturas por tantas razones llamadas a hermandad. Es cosa de que cada uno haga lo suyo para ir remediándolo, Crespo lo hace, y de valiosa manera. Es poco saber el idioma, hay que *vivir* con amor la poesía que va a trasplantarse, hay que *respirarla*. Decía Unamuno que «no hay modo de penetrar en el alma elegíaca de la poesía portuguesa no habiéndose dejado ganar por el hechizo, un poco triste, de su paisaje».

Pocos poemas habrá mejor trasvasados de una lengua a otra que éstos con los que Ángel Crespo despliega un

panorama de la actual poesía portuguesa en el último cuarto de siglo[1]. Para mí, sólo ha cometido dos equivocaciones: mantener un admirativo *cómo* en vez de sustituirlo por el más habitual *qué*, y buscar alguna forma rimada poco feliz. Esto aparte, nada delata la labor, sin duda ardua, de estudiar, seleccionar y traducir treinta poetas, con una representación de cinco a diez composiciones.

La importancia de esta hora poética portuguesa, la que sigue a los Sá-Carneiro, Pessoa, Pessanha, Regio, Casais Montero, Torga, Serpa, etc., queda evidenciada por la notable calidad media de este volumen, tan abundante de nombres, que va del grupo neorrealista de *Novo Cancioneiro* hasta los que han sentido la necesidad de incorporar decididamente a su poesía la realidad social y el inconformismo. Es tentador el intento de parangonar tal proceso evolutivo con el que sincrónicamente manifiesta la poesía española, mediante el necesario complemento de análisis histórico, político y social de la circunstancia. Como diferencia de bulto, tropezaríamos en seguida con que no existe en las generaciones portuguesas una escisión tan cruentamente costosa y tan erizada de implicaciones posteriores como la nuestra del 36. Y, por ende, que el tono de sus poetas de 40 años –edad media de los aquí incluidos– es mucho menos doloroso y grave, incluso en aquellos que no hurtan la más concreta realidad. Tales pueden ser Papiniano Carlos, Manuel Fonseca, Luis Veiga Leitão, Egito Gonçalves. Este último es, para mí, el mejor de los jóvenes (nació en 1922, en tanto que Fonseca en 1911).

[1] Colección Adonais. Volumen CLXXXIII-CLXXXIV. – Madrid, 1961.

El amor y la libertad, la belleza y la esperanza se alían magníficamente en el realismo emocionado de su poema *Noticias do bloqueio*. Este poema está, sin duda, entre los seis u ocho más importantes que pudiéramos entresacar de esta antología, con *Los emigrantes*, de Mario Dionisio, de una poesía intelectualista y penetrante, un poco desolada; con *A tu lado*, de Papiniano Carlos; con *Urgentemente*, de Eugenio de Andrade; con *Muerta*, de la gran poetisa Sophia de Melo; con *Estrofas para nuestro canto*, de Vega Leitâo, o con *El general entró en la ciudad*, de José Gómez Ferreira, el de más edad entre los incluidos y poeta de toques superrealistas, como lo son Alexandre O'Neill, Jorge de Sena, José Blanc o Raul de Carbalho y Cesariny de Vasconcelos.

Sin duda el deseo de completar el panorama franqueó la puerta de esta selección para algún nombre cuya obra se queda en evidente rezago entre mitologías y fábulas arcaizantes. No es ciertamente el caso de José Terra, que aunque maneje a veces un mundo de dioses, quiere que sean «dioses humildes, lúcidos y humanos».

Pero de cualquier modo, en una u otra tendencias (ahí están el sentimiento de la naturaleza de Ruy Cinatti, la honda emoción de Cochofel, las deliciosas canciones de Armindo Rodrigues, el temblor herido de Sebastiâo da Gama, el aliento apocalíptico de Vasco Miranda, el sugerente verso de Ramos Rosa, la delicadeza formal de Fernando Echevarría, nacido en Santander, de madre española), los veinticinco años de poesía portuguesa han sido fecundos y nos llegan en este acertado volumen tras una información prologal clara, breve y precisa.

L. de L.

«O Señorito da Reboirana», de Ramón Otero Pedrayo

Este libro[1] destaca dentro de la prosa gallega actual, por su lenguaje caudaloso y su estilo decidido. Una plétora de términos tomados del vocabulario popular de la comarca orensana, designativos de los trabajos y los fastos campesinos, y usados en su sentido directo o en sentido metafórico, da vigor y sabor a una lengua que admite, por otra parte, los cultismos y neologismos necesarios. Este lenguaje se maneja según un estilo franco y noble, nada preciosista ni refinado, sino extraordinariamente flexible dentro de una gran fluidez. Según el abigarrado temario de la obra, tal estilo, sin engolarse ni humillarse nunca, se ciñe en la descripción a la vez rica y precisa, se eleva sin hincharse en la expansión lírica o se enrosca en irónicas espirales en la fantástica caricatura.

La vida del hidalgo de la Reboraina, don Juan Manuel Pereira –un personaje histórico, que fue Embajador de España en el Extremo Oriente–, da la pauta a esta novela, donde se desarrollan paralelas, como sucede en otras obras del autor, por un lado la descripción de formas reales de vida, captadas con profunda intuición, y por otro los arabescos de la máquina imaginativa, que se rizan en las más libres curvas, en las que se entrelazan la fantasía romancesca y la humorística estilización de tipos o ambientes extraordinarios.

[1] Editorial «Galaxia». Vigo, 1960.

Así, en todos los aspectos, este libro, que resulta pequeño para contener la rebosante materia en él condensada, es una obra muy original, difícilmente catalogable, pues lejos de pretender encerrarse en un determinado molde, se despreocupa románticamente de toda unidad estructural, presentándose como una realidad poética viva que mana de la personalidad independiente del autor, la más rica e impetuosa con que contó jamás la literatura gallega.

F. C.

«*Lonxe de nós e dentro*», de Camilo G. Suárez-Llanos

Camilo G. Suárez-Llanos es un joven profesor de la Universidad de Syracuse (Nueva York) que acaba de editar su primer libro de narraciones en gallego.[1] Está compuesto por cinco cuentos breves. Su estilo, equilibrado y simple, continúa la línea iniciada en la literatura gallega por Castelao.

El primero de estos cuentos –*Viaxe a traveso da noite*– constituye la historia de un extranjero que pierde el último autobús en las afueras de Londres, y sus intentos, a través de la inhospitalaria noche inglesa, por llegar a su casa en auto-stop. Ello da lugar a que el extranjero cavile sobre su vida en Londres y sobre quiénes le rodean, en acertadas digresiones de monólogo interior.

[1] Editorial «Galaxia». Vigo, 1961.

El cuento está penetrado sutilmente por la dialéctica minimizadora, por el bizantinismo del absurdo inventado por Franz Kafka. Su título fue pedido prestado a Louis-Ferdinand Céline, de su *Voyage au bout de la nuit*. Pero no hay nada aquí del horroroso, desquiciado y alucinante mundo del mejor escritor fascista que dio Francia.

O neno e as vacas, otro excelente relato de esta colección, se mueve en un mundo radiante, alegre y colindante con el lirismo bondadoso de Saroyan, de quien toma el autor incluso algunas peculiaridades estilísticas.

Otros cuentos se mueven en el campo de la narración influida por el behaviorismo *(O cego das coplas, A volta)* psicológico, pero carecen de la intranscendencia de diálogo —lindante con el sainete— que se advierte en otros narradores jóvenes de esta tendencia.

La narrativa gallega ha llegado, en los últimos años, a conseguir dos altas cimas de madurez técnica: *A Esmorga*, de Eduardo Blanco Amor, y *Memorias de Tains*, de Gonzalo R. Morullo. Los cuentos de Morullo tienen su raíz en un expresionista e insomne mundo interior. La novela de Blanco Amor es, aunque enunciada en primera persona, de un caricatural, hirviente y quevedesco objetivismo.

En el libro que comentamos, Suárez-Llanos participa de ambos mundos, fluctúa entre ritmo temporal interno y mundo exterior, entre introspección individual y objetivación de la conducta. Todo ello presidido por un recortado, maduro equilibrio, por una absoluta poda de excesos. De *Lonxe de nós e dentro* diremos que tiene complejidad, pero no lo parece.

M. F.

De la mano y a oscuras

Gary Cooper

Debemos desengañarnos. Por más que lo intentemos nuestra vida no podrá tener el aire de grandiosa fortaleza que Gary Cooper mostraba en las pantallas. Éste es el primer fracaso infantil, el desengaño de la edad más amarga. Nunca seremos tan valientes como él, ni daremos esos ágiles saltos, ni cabalgaremos tan veloces o podremos enamorar una chica tan bonita. Ha muerto el héroe de la infancia, un personaje legendario. Un hombre meditabundo, cuya sola presencia inspiraba respeto y temor, justiciero y romántico. Aunque en la interpretación de *Ariane* o *El manantial* alcanzara grandes éxitos, su verdadera personalidad estaba en el oeste, «era actor de espacios abiertos» dice Wyler, de horizontes y llanuras. Y en el western culminó con la inolvidable creación del sheriff Will Kane de *Solo ante el peligro* o las que hiciera en *El forastero* (Cole Harden) o *La gran prueba* (Jess Birdwell). En un género próximo su papel en *Beau Geste* o *Tres lanceros bengalíes* lo acreditaron como insuperable héroe de aventuras. Con una sonrisa, con su mirada, sin apenas palabras nos hacía sentir la más intensa emoción.

Falleció en Hollywood el 13 de mayo de 1961. Pronunciando el nombre de Dios y soñando ser Don Quijote. La película terminó con lágrimas. Ha muerto el bueno.

«We Are the Lambeth Boys»

Los muchachos de Lambeth pasan el día trabajando. Luego van al club «Alford House» donde se encuentran con las chicas del barrio. Ellas también trabajan pero al llegar al club parecen más simpáticas y sonrientes. Lambeth es un humilde barrio londinense, junto a Kennington, al filo del Támesis.

Sobre este sencillo tema –la vida de una colectividad de 350 miembros– ha realizado Karel Reisz un bello documental sin aparente idea argumental y con aspecto de ensayo de sociología. Ha centrado la atención en unos cuantos muchachos y sobre ellos, sus aficiones o preferencias, hace girar la vida de la comunidad. No se pretendía nada, no ha ocurrido nada pero la película ha terminado siendo un preciso estudio psicológico, una breve teoría de la personalidad en los momentos de ocio. Para ello Reisz nos lleva dentro del club y asistimos al desenvolvimiento de las actividades normales. Seguimos a los muchachos en sus momentos de diversión, en los entrenamientos de cricket mientras las risas femeninas les acompañan. Les vemos en sus distintos oficios: esta chica es mecanógrafa, ese chico carnicero, el otro empleado de Correos. Y de nuevo la alegría que los reúne, el baile o las discusiones. O aquel paréntesis que es la pequeña excursión en camión, cantando por el centro de Londres entre los sueños infantiles de estatuas que parecen galopar y autobuses de dos pisos.

El secreto de este documental reside en la conservación del sentido de realidad que impone Reisz. Todo parece espontáneo, no ocurren cosas extraordinarias, y esta

fluida autenticidad se consigue merced a un montaje coherente. Al observar un acontecimiento cualquiera y dirigir nuestros ojos en una y otra dirección, al expresar predilecciones, ya estamos haciendo una especie de montaje. «En cada arte hay ante todo una materia y luego un método de composición adecuado», decía Kulechov. El director selecciona lo visto y esta elección puede recaer en lo que arroje más luz, en el gesto definitivo o la palabra adecuada. Pues bien, Karel Reisz es un maestro del montaje. Su libro *The Technique of Film Editing,* traducido al español por Ducay, demuestra un conocimiento profundo y teórico del problema. (Hay además en este documental un extraordinario montaje auditivo, una estudiada sucesión de música de jazz, voces de iglesia o simples ruidos: éste sería otro importante indicio estilístico para estudiar una película.)

Karel Reisz no es un director aislado. Su amistad con Lindsay Anderson primero y sus escritos en *Sight and Sound,* lo vinculan con el grupo del *Free Cinema.* Realizó su primer documental, *Momma Don't Allow,* en colaboración con Tony Richardson. Después la Ford le produjo *We Are the Lambeth Boys.* Su última película *Saturday Night and Sunday Morning* sorprendió a todos por su sencillez argumental y realización impecable. Todos estos directores parecen seguir la huella que dejaran los viejos maestros del documental inglés, aquellas inolvidables películas de Grierson, Wright o Rotha. (El cariñoso sentido familiar de Humphrey Jennings influirá claramente en Reisz. *Fires Were Started* tiene un parentesco espiritual con *We*

Are the Lambeth Boys en este sentido complejo de tratar la vida en comunidad.)

Es una escuela nacida con el recuerdo del neorrealismo y no muy lejos de las modernas orientaciones literarias británicas. No pretenden un realismo total. Hay siempre, en cualquier escena, un particular lirismo, un intento de profundidad psicológica. Recordar si no las poéticas imágenes del mercado londinense de Covent Garden en *Every Day Except Christmas* o la simpática descripción del club de jazz de *Momma Don't Allow*. Tienen a veces toda la espontaneidad del encanto familiar de los 8 mms. Continúan una línea de preocupaciones sociales, que viene desde Grierson y se pierde entre estas sonrisas londinenses.

Pero la noche del sábado es la más bella. Ha habido otra vez baile. Las caras ya nos son habituales. Es tarde y los grupos van disolviéndose. Ahora sólo quedan tres chicos. Alrededor las luces de las casas, del barrio y de Londres y en este mosaico silencioso de luz y tiniebla suena el pitido de un tren que se aleja. «Surgirá otra flor porque el alma de la suave delicia no puede perecer». Mañana nuevas alegrías y esperanzas en este inolvidable Lambeth de William Blake.

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO

nes so-
Grier-
e estas

sábado
habido
aras ya
s tarde
olvién-
lan tres
s luces
io y de
nosaico
iniebla
un tres
rá otra
de la
ede pe-
vas ale-
en este
de Wi-

EGO

LA ATALAYA Y EL MAPA

De
han
año
sino
vati
ha
prec
—Sa
efec
en
Eug
jóve
una
com
dran
com
med

pur
desi
tipo
ello
real

Carta de Inglaterra

EL ALA BRITÁNICA DEL «TEATRO DEL ABSURDO». HAROLD PINTER

De entre la veintena de dramaturgos ingleses que se han dado a conocer en el curso de los últimos cinco años hay algunos que forman no sólo un grupo aparte, sino un fenómeno dramatúrgico nuevo, que no es privativo, por supuesto, de la Gran Bretaña, ni siquiera ha sido este país su cuna, a pesar de que uno de sus precursores –Joyce– y uno de sus exponentes máximos –Samuel Beckett– sean anglófonos. Nos referimos, en efecto, al tipo de teatro cuyo germen se halle acaso en Joyce y Kafka y que fragua como tal en Beckett y Eugenio Ionesco. Aunque las obras respectivas de estos jóvenes ingleses difieren notablemente entre sí y ostentan unas marcadas características propias, tienen algo de común que les confiere singularidad entre la producción dramatúrgica británica actual. Tal vez lo que tienen de común se exprese, a mi juicio, con mayor ceñimiento mediante la designación de *realismo exasperado*.

Si nos ponemos a alambicar, la palabra realismo, de puro omnímoda, no significa nada. ¿Qué tipo de realidad designa? Pero ¿por qué damos por sentado que hay varios tipos de realidad? Será porque hemos oído hablar de ellos: realidad perceptible, sensorial, fenomenológica; realidad física y metafísica; realidad de creencia; realidad

poética, de la que nos habla Novalis; realidad objetiva y subjetiva; la tautológica realidad ontológica... Se nos habla incluso de surrealismo, la super-realidad. Lo cual es ya la carabina de Ambrosio, porque, si bien se mira, la realidad es algo irreductible a grados. Tan realidad es un protón como el universo entero. No es cuestión de grados, sino, en este caso, de amplitud. Por otra parte, tan realidad es la superficie de la mesa donde trabajo como el sueño más dislocado, la más descabellada fantasía de un niño o la más absurda ocurrencia de un demente o un beodo. No es cuestión de estimativa, sino de existencia. Son cosas que existen, «ergo» son reales. Lo que pasa es que ciertos aspectos de la realidad nos son más familiares, más fijos y constantes, más *normalizantes,* que otros. El aspecto de la realidad que nos es más familiar y normal es el que percibimos con los sentidos y experimentamos en la vida cotidiana. Luego el que penetramos y deducimos con el intelecto. Hasta aquí nos movemos como Pedro por su casa. A partir de ahí empezamos a andar a tientas.

El intento frenético de moverse en esa zona de penumbra en la que los atisbos resultan desconcertantes, cuando no pavorosos, es lo que pretende expresar el realismo exasperado. La exasperación ante la impenetrabilidad de un mundo que solamente se intuye o presiente y que, por lo tanto, no puede reconstruirse más que de una manera problemática e inarticulada, produce una especie de paroxismo en el que rigen leyes propias apenas comunicables, al borde, consiguientemente, del absurdo, al menos en apariencia.

El resultado es una realidad que puede ser no sólo familiar, sino incluso ordinaria, casi sórdida, pero al mismo tiempo túrgida de misterio. Una especie de prodigio. En rigor una paradoja sólo a sobre haz, porque, como escribe Martín Esslin[1] «no hay verdadera contradicción entre una reproducción meticulosa de la realidad y la literatura del absurdo, antes lo contrario: la mayor parte de las conversaciones reales son, si bien se mira, incoherentes, ilógicas, atentatorias contra la gramática y elípticas. Transcribiendo la realidad con una precisión despiadada, el dramaturgo llega al desintegrado lenguaje del absurdo. Es el diálogo estrictamente lógico del drama racionalmente construido lo que es irreal y altamente estilizado. En un mundo caído en el absurdo es suficiente transcribir la realidad con minuciosa solicitud para crear la impresión de una extravagante irrealidad». Y se obtiene, a fin de cuentas, la ilusión teatral de una realidad única, clara y distinta, directa, avasallante e insustituible. Una presencia «per se», inmanente. Dicho en un nombre: Samuel Beckett. Huelga decir, claro, que estos jóvenes dramaturgos ingleses que adscribimos al realismo exasperado –Harold Pinter y Ann Jellicoe son los más significativos e importantes, aparte de N. F. Simson, que también se mueve en esta zona, aunque de un modo distinto y merece una atención especial– deben mucho a Samuel Beckett. Y a Kafka, el de las realidades alucinantes y obsesivas.

---

[1] *The Theatre of the Absurd.*

Hay una clara concomitancia entre esta manera de concebir un drama y el mal llamado arte abstracto. Mal llamado porque nada hay más concreto ni de más nítidos contornos objetivos que un cuadro de Mondrian, por ejemplo. Esa concomitancia estriba en la inmanencia del objeto artístico, en su presencia escueta.

Naturalmente, al pronto, el público, que es receloso, cuando no tosco, y el crítico, que opera a base de puntos de referencia, ante un mundo artístico que no ofrece sino lo que se ve y al paso que se ve y que, al crearse, ha ido creando sus propias leyes –aunque en modo alguno es gratuito, como se verá, sino más lógico y hondo y revelador que el aparentemente lógico y racional–, se quedan perplejos, si es que no montan en cólera. El crítico, tras su estupefacción inicial, en la que no puede permanecer porque profesionalmente le está vedado, hace un esfuerzo y aventura interpretaciones e inventa nuevas etiquetas. En puridad lo único que debería hacer sería levantar acta, que es lo único que cabe hacer ante los hechos. En cuanto al público, si fuera capaz de advertir que lo que le pasa, no es que no entiende, sino que no ve, algo habría entendido ya.

Para los críticos la dramaturgia de Pinter, Simson y Jellicoe es, pues –si prescindimos de su denominación más amplia y por tanto más superficial y casi frívola de «teatro del absurdo»–, «comedia de amenaza» o «teatro non sequitur», locución latina ésta que viene a querer decir casi literalmente «el disloque». Claro, todo lo desconocido entraña una amenaza y todo lo que no se ve en su estructuración global, sino de un

modo fragmentario, es un fenómeno dislocado. Más acertados están, a mi modo de ver, quienes la califican de «realismo trascendental» y advierten en la obra de estos jóvenes un esfuerzo por ahondar en el entresijo de la condición humana en una época como la nuestra en que el hombre, como individuo, se ve amenazado por todas partes y en tanto que colectividad anda metido en un laberinto inextricable. En Pinter, Simson y Jellicoe no interesa la trama, apenas existente, sino los personajes. Y son éstos los que, debatiéndose contra su mundo interior –dolores, frustraciones, ensueños, anhelos– permanecen luego en nuestro recuerdo. No en su interrelación con los demás, pues apenas son capaces de comunicarse –sus palabras más que puentes son barreras que se levantan mutuamente–, sino solos, aislados, abandonados a su soledad, a su angustia, o mejor aún, replegados en su soledad, en su angustia.

Harold Pinter

De entre estos jóvenes dramaturgos británicos el que ha causado más amplio y hondo impacto en el público y la crítica ha sido Harold Pinter.

Pinter se dio a conocer con la obra en un acto *The room,* estrenada en la Universidad de Bristol en mayo de 1957. Esta pieza es ya como el embrión de todo el teatro de este autor; contiene, en potencia, casi todo el programa que ha de desarrollar en los años sucesivos, tanto en lo que se refiere a la temática

–el hombre solitario y a la defensiva, asediado por el terror o al menos ensimismado–[2] como en lo que atañe a la exposición –un estilo e idioma peculiares, pero basados en ese parloteo más que coloquial vulgar, incongruente, elíptico, rutinario, monologante, que en un mundo absurdo produce la impresión de una extravagante irracionalidad.

El título de la obra –*The room (El cuarto* o *La habitación)*– es ya toda una declaración de principios. «Dos personas en una habitación –ha dicho el propio Pinter–: La mayor parte del tiempo no hago sino darle vueltas a esta imagen de dos personas en una habitación. Se levanta el telón y yo veo la escena como formulándome una pregunta sumamente imperiosa: ¿Qué va a sucederles a estas dos personas que están en la habitación? ¿Va a abrirse la puerta y va a entrar alguien?». El punto de partida de este teatro es, por consiguiente, un retorno a los elementos verdaderamente básicos del drama, la expectación creada por los ingredientes elementales de un teatro puro, anterior a toda literatura: una escena, dos personas, una puerta; una imagen poética que suscita en nuestro ánimo un temor y un «suspense» indefinidos. Al preguntarle un crítico qué era lo que temían esas dos personas, Pinter replicó: «Evidentemente, sienten miedo por lo que haya en el exterior de la habitación. En el exterior de la habitación hay un mundo que les acecha, un mundo aterrador.

---

[2] El hombre de la mirada hostil sartriano.

Estoy seguro que a usted también le aterra, no menos que a mí...».

El telón se levanta. La habitación. Un recinto cerrado. Una puerta. Es la morada de Rosa, una anciana sencilla y maternal, cuyo marido, Bert, no le dirige nunca la palabra, a pesar de que aquélla le trata con abrumadora solicitud. El aposento pertenece a una casa muy grande. En el exterior el invierno y la noche. Rosa ve el cuarto como su único refugio, el único lugar seguro en un mundo hostil. Este cuarto, se dice a sí misma, es exactamente lo que desea. Habla del aposento con una mezcla de afecto y ansiedad. Dice que sentiría mucho tener que mudarse. Y por nada del mundo se trasladaría al sótano, que es oscuro y húmedo. La habitación se convierte, pues, en una imagen de la reducida área de luz y calidez que nuestra consciencia, el hecho de existir, abre en el inmenso océano de la nada, del que emergemos gradualmente después de nuestro nacimiento y en el que nos hundimos de nuevo al morir. Las tinieblas del exterior están erizadas de amenazas. Rosa no está segura del lugar que ocupa la habitación en la estructura de las cosas, cuál es su engarce en el plano del edificio. Lo pregunta a Mr. Kidd, al que toma por el propietario, pero que acaso no sea más que un apoderado. Las contestaciones de éste, un viejo ya decrépito y titubeante, no pueden ser más imprecisas. El marido de Rosa y Mr. Kidd se marchan. Aquél es conductor de camión y realiza un servicio nocturno. Rosa se queda sola. La puerta. Tras ella, silenciosamente ávida, se oprime con furia la

amenaza. Y cuando Rosa la abre por fin para sacar la basura, hay allí dos personas de pie, recortándose sus siluetas sobre el fondo oscuro del exterior. Experimentamos un sobresalto, un espeluzno de terror nos recorre el cuerpo. Como a Rosa. Sin embargo, se trata simplemente de una joven pareja que busca aposento y se les ha dicho que hay uno vacante en la casa. ¿Qué habitación? La número siete. «Pero si el número siete es nuestra habitación y no queremos mudarnos» —explica Rosa. La pareja se marcha. Entra Mr. Kidd. Abajo, en el portal, hay un hombre que desea ver a Rosa. Ha estado allí días enteros, esperando que se fuera el marido de Rosa. Mr. Kidd sale. De nuevo se convierte la puerta en la frágil barrera que retiene precariamente la constante e insaciable amenaza del exterior. Al fin se abre y entra un negro de gran corpulencia, ciego, que se llama Riley. Dice que trae un mensaje a la anciana del padre de ésta. El marido regresa y ataca brutalmente al negro. Rosa se queda ciega.

Esto es todo lo que cabe decir acerca de la trama de esta pieza. Cierto, desde el punto de vista realista, aunque el diálogo, los tipos y las acotaciones de tiempo y espacio son acendradamente reales, todo esto no significa gran cosa de una manera inmediata. Pero desde un principio se adivina repleto de contenido y suscita un cúmulo de preguntas. ¿Es el oscuro sótano la muerte? ¿Es el aposento, como hemos apuntado anteriormente, un símbolo de nuestra breve e incierta permanencia en este mundo? ¿Es el negro ciego el

mensajero de un mundo distinto, que viene a conducir a la anciana a la casa de su padre? ¿Representa el marido silencioso la imposibilidad de comunicación incluso con los seres más queridos y próximos? Todas estas preguntas y otras muchas brotan constantemente, pero no se nos da ninguna contestación. Nos hallamos ante una mera situación, ante una atmósfera y, en último término, ante unos hechos que de un modo extraño nos afectan profundamente.

En el mismo año –1957– Harold Pinter escribió otras dos piezas: *The Dumb Waiter (El camarero mudo)* y *The Birthday Party (La fiesta de cumpleaños)*. La primera no se estrenó hasta el 21 de enero de 1960, en el Hampstead Theatre Club, de Londres. Nuevamente una habitación con dos personas dentro, y la puerta. Tras ésta lo desconocido. La habitación, destartalada y sucia, está situada en los bajos de una casa y las dos personas que la ocupan son dos asesinos a sueldo que se hallan al servicio de una organización misteriosa. Se les da unas señas, una llave y se les dice que esperen nuevas instrucciones. Tarde o temprano llega la víctima, la matan y se van. De lo que pasa luego no tienen la más ligera idea. Ben y Gus, los dos pistoleros, están muy nerviosos. Quieren hacerse té, pero no tienen la moneda para introducir en el fogón automático de gas. En la pared posterior de la estancia se abre una especie de torno con un pequeño ascensor que comunica con el piso superior –«el camarero mudo»–, pues, a lo que parece, la pieza debió ser un día la cocina de un restaurante. De pronto el ascensor empieza a moverse.

Desciende. Ben y Gus se aproximan, ven que hay allí un papelito escrito, lo toman y leen: «Dos bistecs con patatas fritas. Dos pudins de sagú. Dos tes sin azúcar». Los dos pistoleros, despavoridos ante la posibilidad de que se les descubra, se entregan afanosamente a la tarea de cumplir, como sea, el misterioso encargo procedente de arriba. Buscan febrilmente en todos sus bolsillos y al fin envían un paquete de té, una barrita de chocolate, una torta, un cucurucho de patatas fritas. Pero el «camarero mudo» desciende de nuevo pidiendo más cosas, platos más y más complicados, especialidades chinas y griegas. Los dos hombres descubren un megáfono junto al torno. Ben establece contacto con los poderes de arriba, quienes le echan una severa reprimenda. Gus sale del aposento para ir a buscar un vaso de agua. En su ausencia, Ben recibe, a través del megáfono, las instrucciones definitivas. Tienen que matar a la primera persona que entre en la estancia. Es Gus. Despojado de la chaqueta, el chaleco, la corbata y la pistola, Gus se convierte en la nueva víctima...

The Birthday Party se estrenó, el mismo año en que fue compuesta la obra, en el Lyric, de Hammersmith, haciéndola saltar la crítica de la cartelera como un dinamitero hace saltar un puente, tal fue la carga de indignación que generó en el ánimo de los críticos londinenses. No obstante, aunque zozobrante de momento por efecto de los torpedos que habían lanzado contra ella las firmas pontificantes de la crítica teatral, no naufragó, sino que reemprendió su curso por derroteros menos expuestos al tiro de los grandes «destructores»,

dejando una estela de sorpresa y aplauso entre los públicos minoritarios. Luego se hizo de nuevo a la mar abierta, bastante bien acorazada de respetable prestigio, se adaptó a la televisión y acabó por obtener la atención de un amplio sector del público y la beligerancia y grave consideración de la crítica.

Personalmente presencié la excelente interpretación que dieron a esta obra los *Tavistock Players* en el «Tower Theatre», Este de Londres, en la primavera de 1959. La acción se desarrolla en una pensión familiar de una población marítima. La dueña, Meg, mujer de edad avanzada, maternal, recuerda a la Rosa de *The room;* el marido de Meg, Petey, es casi tan silencioso como el marido de Rosa, Bert, pero sin la brutalidad de éste. Los dos pistoleros de *The Dumb Waiter* reaparecen bajo la forma de dos siniestros visitantes, un irlandés taciturno y brutal y un judío lleno de falsa campechanía y de sospechoso «savoir faire» mundano. Pero el protagonista del drama es Stanley, hombre de unos treinta y pico de años, atrabiliario e indolente. Meg siente por él una debilidad, hecha de sentimiento maternal y sexualidad, lo cual le permite a Stanley prolongar abusivamente su estancia en la pensión. Poco se sabe del pasado de éste, aparte de que en cierta ocasión –según él mismo cuenta, y todo induce a creer que no es verdad– dio un recital de piano en Lower Edmond. Obtuvo un gran éxito. Pero luego, en ocasión de su segundo concierto, fue víctima de una conspiración anónima que le hundió en el descrédito. Aunque Stanley sueña en hacer una jira mundial, lo que realmente desea es seguir guarecido

en la pensión y acogido a los cuidados, por muy irritantes que le resulten a veces, que le prodiga Meg. Es evidente que se guarda de un mundo hostil. La puerta se abre. Dos siniestros visitantes, Goldberg y McCann, preguntan si hay habitaciones libres, pero muy pronto se echa de ver que van en busca de Stanley. ¿Por qué? ¿Para qué? Organizan una fiesta de cumpleaños en honor de Stanley, quien insiste en que él no cumple años aquel día. Es inútil, los preparativos se prosiguen y la fiesta se celebra. En el curso de la misma, Meg, ajena a lo que está ocurriendo, coquetea grotescamente; Goldberg, que por lo visto tiene, además de éste, una multitud de nombres, seduce a la muchacha rubia y medio tonta que vive en la casa vecina; McCann bebe y vigila a Stanley, cuyas gafas le ha arrancado de la cara y ha hecho añicos y el jolgorio culmina en un alucinante juego a la gallina ciega. Todo esto va produciendo un vértigo creciente en Stanley, quien al fin, presa de una crisis de histeria, intenta estrangular a Meg; Goldberg y MacCann se apoderan de él y lo conducen al piso superior. Al iniciarse el tercer acto vemos que Goldberg y MacCann descienden por las mismas escaleras llevando en medio, como preso, a Stanley; éste viste ahora chaqué negro, pantalón a rayas, lleva un cuello limpio con la correspondiente corbata, cubre su cabeza con sombrero hongo y en una de sus manos sostiene las gafas rotas; está pálido y se mantiene silencioso y se deja hacer como si fuera un guiñapo. Los dos hombres se lo llevan en un automóvil grande y negro. Meg sigue soñando en la

espléndida fiesta de la noche anterior y ni por asomo cae en la cuenta de lo que ha sucedido.

La interpretación más superficial que se ha querido dar al simbolismo de esta pieza es que subraya una vez más la lucha entre la sociedad –el mundo exterior– y el individuo. Acaso haya algo de eso, pero a buen seguro no es todo, ni siquiera lo principal. En todo caso está en los antípodas de la alegoría obvia y casi tosca del *Rinoceronte* de Ionesco. El simbolismo, si es que realmente de simbolismo se trata, cala mucho más hondo en la condición del hombre actual, aunque de una manera imprecisa, pero decididamente inquietante. Ocurren cosas, los personajes se agitan, entran y salen, algunas veces arrastrados mecánicamente por el hábito y la rutina, otras de una manera aparentemente arbitraria, más sembrando siempre en nosotros el germen de la cavilación de hondura. Algo muy recóndito se remueve en nosotros. Y es que en definitiva son tipos y actos de nuestro mundo, rigurosamente reconstruidos y hábilmente quintaesenciados en el crisol de la poesía dramática. En efecto, todo ello se nos sirve con un admirable sentido del teatro y a través de un diálogo nada literario, a ras del suelo, quebrado, realzado con frecuencia su relieve expresivo mediante silencios henchidos del discurrir interior de los personajes, lleno de sorpresas clamorosamente hilarantes, a pesar del fondo trágico del drama. No acaba de ser un diálogo entre sordos, porque en ocasiones, a destiempo, por supuesto, en el momento más inesperado, surge la réplica o una alusión a lo que ha dicho hace ya rato

el interlocutor. En realidad se trata de un soliloquio que alguna que otra vez halla un eco fugaz, contingente, en el soliloquio del otro, como una corriente subterránea que muy de cuando en cuando aflora a la superficie y, si se da la casualidad de que la otra corriente ha abandonado también por un momento su cauce interior, establece un ligero contacto con ella o por lo menos registra distraídamente su rumor y luego vuelve a soterrarse.

The Birthday Party no es todavía Harold Pinter en su mejor forma. Como en sus piezas anteriores, aunque en ésta en una medida ya mucho menor, algunos pasajes en que se roza el melodrama, el simbolismo crudo y el misterio fácil nos hacen torcer el gesto, pero nos hallamos ya, de todas maneras, ante «ese momento vivo, algo que ocurre en aquellos instantes y que en lo que dice la escena y dicen los personajes se halla toda explicación y todo significado».

Tras *La fiesta de cumpleaños* Harold Pinter escribió la letra de algunos fragmentos de revista musical y dos piezas de radio-teatro, una de ellas, *A Slight Ache (Un dolorcillo)* muy celebrada cuando la transmitió la BBC. En realidad, Pinter, que nació en Londres en 1931, lleva escribiendo desde su adolescencia –empezó publicando poemas sueltos en diversas revistas literarias y sigue siendo fundamentalmente un poeta trasplantado al teatro–. A los 20 años inició una carrera de actor. En todo ello halló Pinter un gran apoyo en sus padres, judíos que viven en el East End de Londres, donde tienen una sastrería. Estudió en la Escuela Central

de Drama y Declamación. Eludió el servicio militar, aduciendo que su conciencia no le permitía prestarlo -«conscientious objector»-, lo cual le obligó a debatirse una temporada con los tribunales. Como actor se ha presentado siempre ante el público bajo el seudónimo de «David Baron». Con este nombre recorrió Irlanda incorporado a una compañía dedicada al teatro de Shakespeare. Ha actuado también en teatros de provincias, en uno de los cuales conoció a la que hoy es su mujer, la actriz Viven Merchant. A Pinter le gustan los «papeles tenebrosos». Siente una verdadera pasión por Samuel Beckett.

A Slight Ache lo transmitió por primera vez el Tercer Programa de la BBC el 29 de julio de 1959. De los tres personajes que tiene la pieza sólo dos hablan. El tercero, al que no se oye en absoluto, está investido, por lo tanto, del terror de lo desconocido. Un matrimonio ya viejo, Edward y Flora, se sienten desazonados ante la misteriosa presencia de un vendedor de cerillas callejero apostado junto a la entrada de la verja posterior de su casa. Allí está desde hace días, sosteniendo su bandeja, sin vender nunca nada. El viejo vendedor ejerce sobre ellos tal fascinación que al fin deciden hacerle entrar en casa. Pero, todo lo que hacen y dicen para que hable resulta inútil. Como si esta obstinada ausencia de toda reacción fuera una especie de desafío, Edward empieza a contar al extraño vendedor de cerillas la historia de su vida. Insiste en que no está asustado, pero en realidad lo está, y sale al jardín para respirar un poco de aire fresco. Ahora le toca la vez a Flora,

la cual inunda al silencioso visitante de recuerdos y confesiones. Le habla incluso de cuestiones sexuales, sintiéndose evidentemente atraída y al mismo tiempo repelida por el viejo vagabundo. «Te voy a retener –le dice en un momento determinado–, te voy a retener, espantoso individuo, y te voy a llamar Bernabé». Edward se siente terriblemente celoso. Nuevamente aborda a Bernabé, pero como tampoco consigue suscitar en éste la más mínima reacción, experimenta un desplome de su personalidad. El drama termina instalando Flora en la casa a Bernabé y despachando a Edward: «¡Edward! ¡Aquí tienes la bandeja!». El vagabundo sustituye al marido.

En su segunda pieza de radio-teatro, *A Night Out (Una noche de francachela)*, transmitida por primera vez el 1.° de marzo de 1960 por el Tercer Programa de la BBC y en abril del mismo año, en versión televisada, por la Televisión ABC, y en la escrita especialmente para la televisión, *Night School (Escuela nocturna)*, transmitida por primera vez el 21 de julio de 1960 por la Associated Rediffusion TV, Harold Pinter hace alarde de su maestría en el uso del idioma de la vida real para poner de relieve lo absurdo y fútil de la condición humana.

La primera narra las aventuras de un empleado, Albert Stokes, un «refoulé», al que su madre ha retenido pegado a sus faldas con un afán de posesión semejante al de Meg para con Stanley y al de Flora para con el enigmático vendedor de cerillas. Albert ha sido invitado a una fiesta organizada por sus com-

pañeros de oficina. Se desprende de su madre y va a la fiesta, donde su rival en la oficina le pone en situaciones embarazosas haciendo que las muchachas le ataquen los puntos flacos de sus represiones. Se le acusa de haber abusado de una de las chicas, regresa a casa, su madre le regaña, pierde los estribos, y arroja contra ésta un objeto y, creyendo que la ha matado, se precipita a la calle. Una prostituta le lleva a su cuarto, pero le regaña también porque ha dejado caer un poco de ceniza de su cigarrillo en la alfombra, Albert experimenta un nuevo estallido de cólera y se va. Al regresar a su casa por la mañana se encuentra a su madre viva, aunque algo maltrecha. ¿Ha logrado Albert Stokes escapar de sí mismo?

La pieza para la televisión *Night School*, al paso que retorna al tema típico de Pinter de considerar la habitación como símbolo del lugar que ocupamos en el mundo, aborda el problema de la verificación y de la identidad. Walter, al regresar de la cárcel donde ha cumplido condena por falsificar unos cheques, se encuentra con que sus dos ancianas tías han alquilado a otro su habitación. Siente un verdadero terror al enterarse de que quien ocupa ahora la habitación es una muchacha, Sally, maestra, según ella, y que sale mucho de noche porque sigue un curso de idiomas extranjeros en una escuela nocturna. Al ir a buscar algunas de sus cosas a la habitación, Walter echa de ver en seguida que en realidad la chica trabaja en un club nocturno. Aunque existen muchas probabilidades de que logre trabar amistad con ella y, seduciéndola

o incluso tomándola en matrimonio, pueda recobrar su cama, Walter pide a un negociante de dudosa moral, amigo de sus tías, que averigüe cuál es el establecimiento donde trabaja Sally. Solto, el negociante, encuentra a la muchacha, le gusta, concibe la esperanza de seducirla y sin darse cuenta revela que ha sido Walter quien le ha enviado a espiarla. Pero Sally, que sabe ahora que Walter quería desenmascararla, se marcha, desaparece. De esta manera Walter, al poner por encima de todo su deseo de recobrar su habitáculo, pierde la oportunidad de ganar a la muchacha que podía haberle proporcionado un verdadero lugar en el mundo.

El drama que ha consagrado a Harol Pinter como una de las más grandes y fundadas promesas de la dramaturgia británica actual es *The Caretaker*[3], estrenado el 27 de abril de 1960 en el Arts Theatre y trasladado el 30 de mayo del mismo año al Duchess Theatre. *The Caretaker* –*El portero, conserje o encargado,* que cualquiera de las tres cosas puede significar la palabra inglesa– representa un gran paso hacia adelante en la evolución artística de Pinter. Como en sus anteriores, aún se advierten en esta pieza síntomas de paranoia –uno de los personajes es un tipo medio tarumba, cuya individualidad ha sido difuminada mediante una operación de cerebro–, pero la intensidad

---

[3] Methuen and Co. Ltd., London, 1960. Traducida al francés y representada en París a comienzos de 1961 con el título de *Le Gardieu.*

de tales síntomas es mucho menor. Los símbolos se han retirado, por lo demás, a un fondo más recóndito, el melodrama no asoma por ninguna parte ni tampoco la truculencia. Lo que queda es un drama que versa sobre personas de carne y hueso.

Son tres, los tres varones. Uno de ellos es el de la mente amputada, al que acabo de referirme: hombre triste y afable, habita un ático suburbano repleto desordenadamente de objetos de la más heterogénea condición, entre ellos un cortador de hierba lleno de herrumbre y una cocina de gas desconectada, algo que parece tomado de *Le nouveau locataire,* de Ionesco. Aston, que es el nombre de este personaje, ofrece una cama a un viejo vagabundo sarnoso que no tiene donde caerse muerto, Davies, quien se pasa la mayor parte del tiempo encolerizado a cuenta de unos supuestos insultos que se le ha infligido en un cafetín y proyectando ilusorias excursiones a Sidcup, donde ha dejado sus referencias y sus documentos personales al cuidado de un compadre.

Como se ve, Davies replantea la cuestión de la identidad y del lugar donde sentar la planta de los pies con cierto sentimiento de seguridad. Completa el triángulo de personajes el hermano de Aston, Mick, un joven gárrulo y ambicioso, propietario de la casa en cuyo ático se desarrolla la acción. Deseoso de obtener el puesto de encargado, es decir, de disponer de un lugar del que pueda decir que es suyo, siquiera en cierta medida, Davies se esfuerza por adular a los hermanos e incluso, creyendo que ha de ser el beneficiario de la discordia, intenta enemistarles. Lo único que consigue

es provocar la hostilidad de ambos hacia él y termina de patitas en la calle, solo consigo mismo, algo semejante a lo que les ocurrió a Albert Stokes y a Walter de *A Night Out* y *Night School* respectivamente.

¿Símbolos? Acaso quepa todavía, si uno se empeña, la exégesis alegórica. Se ha apuntado, por ejemplo, la posibilidad de que los dos hermanos representen las bifurcadas mitades de una personalidad esquizofrénica. O que el propietario sea el Super Ego, el inquilino el Ego y el vagabundo el Ello. Todo esto resulta tan alambicado como problemático. Supondría que la pieza ha sido compuesta con una idea preconcebida y el propio Pinter niega contundentemente que procede de tal manera. «Creo que es imposible –ha dicho–, en todo caso lo es para mí, empezar a escribir una obra dramática a partir de una u otra idea abstracta... Yo empiezo a escribir un drama a partir de la imagen de una situación y un par de personajes complicados en ella y estos personajes no dejan de ser nunca para mí gente perfectamente real; si no lo fueran, me sería imposible componer la obra». Para Pinter no hay contradicción alguna entre esta sumisión estricta al realismo y la absurdidad básica de las situaciones que ese realismo le inspira. La vida es absurda y por consiguiente fundamentalmente cómica, hasta cierto punto: «Todo es cómico, la más grave seriedad es cómica, incluso la tragedia es cómica. Y yo creo que lo que intento hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos». Todo es

cómico hasta que emerge a la superficie el horror de la situación humana: «Lo que pasa con la tragedia es que *ya no es cómica;* es cómica y luego deja de serlo». La vida es cómica porque es arbitraria, basada en ilusiones y autoengaños, en disimulos y en una excesiva estimación propia verdaderamente grotesca a los ojos de los demás. Ahora bien, en nuestro mundo de hoy todo es incierto y relativo. No hay puntos de apoyo. Estamos rodeados de lo desconocido. Y «el hecho de estar abocados a lo desconocido nos conduce al próximo paso que, al parecer, se da en mis dramas: se crea cierto horror y creo que este horror y la absurdidad son inseparables».

Será ése el entresijo meditativo de estos dramas, pero lo que realmente cautiva al espectador es el uso singular que hace Harold Pinter de la técnica dramática, su destreza en evocar una atmósfera y su dominio enciclopédico del idioma coloquial inglés. Así, mientras la mayor parte de los dramaturgos consagran sus esfuerzos técnicos en intrigarnos acerca de lo que va a suceder a continuación, Pinter enfoca nuestra intriga en lo que está sucediendo ahora. ¿Quiénes son esas gentes? ¿Cómo se conocieron y por qué? ¿Es todo eso verosímil, consistente, verdadero? ¿Es verificable? En una nota inserta en el programa de la representación de dos de sus obras en el Royal Court Theatre, en marzo de 1960, el propio Pinter plantea esta cuestión en los términos siguientes: «El deseo de verificación es comprensible, pero no siempre puede satisfacerse. No hay una distinción clara entre lo real y lo irreal,

ni tampoco entre lo verdadero y falso. La cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede ser tanto falsa como verdadera. El supuesto de que verificar lo que ha sucedido o lo que está sucediendo plantea algunos problemas me parece erróneo. Un personaje en las tablas que no puede exponer un argumento o facilitar información convincentes en lo tocante a su experiencia pasada, a su comportamiento actual o a sus aspiraciones es tan legítimo y tan digno de atención como el que, de un modo alarmante, puede hacer todas estas cosas. Cuanto más intensa la experiencia tanto menos articulada la expresión».

Harold Pinter nos intriga y nos mantiene en suspenso hasta el momento más extremo admisible. Este dramaturgo –ha escrito Kenneth Tynan– *teases us without boring us,* algo así como «nos hace la santísima sin aburrirnos», lo cual es un logro extraordinario. Contribuye a ello su maestría en crear los ambientes. Hay un cinturón especial de suburbios ingleses, cuyo desaliño polvoriento y acumulada mugre le confieren una calidad espectral, que no tiene paralelo en el mundo. Habrá en otras latitudes reductos de sordidez no menos deplorable, pero Londres es único en la decrepitud «déclassé» de sus suburbios del oeste, con su población flotante, sus cubos de basura retenidos en el interior, sus desolados cuartuchos donde se duerme, se cocina y se hace todo lo demás, sus wateres y lavabos que comparten una docena de personas extrañas entre sí, su persistente podredumbre tanto moral como estructural y sus frecuentes suicidios. Harold Pinter es

capaz de reflejar todo esto en la escena con la más escalofriante economía de medios.

Otra destacada cualidad de este dramaturgo es su soberbio dominio del diálogo. Una y otra vez, sin tomar como punto de partida, ni mucho menos, la autenticidad, Harold Pinter expone la estupidez reiterativa y vaga de la conversación de las clases bajas. Consigue con frecuencia efectos muy hilarantes. Aunque respecto a este extremo el propio dramaturgo ha querido puntualizar. En una carta al *Sunday Times* escribe: «Yo no pretendo que mis composiciones dramáticas sean una mera farsa risible. Si no se trataran y ventilaran en ellas otros problemas, no las habría escrito... Son cómicas hasta cierto punto. Más allá de ese punto dejan de serlo, y es en razón de ello que yo las escribí». Por otra parte Pinter no ve el lenguaje, que manipula con tan extraordinaria habilidad, como un puente que aproxima a las gentes entre sí, sino como una barrera que las mantiene separadas. Porque también eso responde a una realidad especialmente advertida en nuestro tiempo. «Y yo creo –ha dicho el autor de *The Caretaker*– que más que una incapacidad de comunicación se trata en rigor de una deliberada evasión de la comunicación. La comunicación en sí entre dos personas amedrenta de tal manera que en su lugar se produce un constante careo, un constante hablar de otras cosas, en vez de referirse a lo que constituye la raíz de su relación mutua».

Ideas y emociones no son el fuerte de Harold Pinter. Juega con palabras, pero de tal manera que nos ataca

los nervios y nos retiene por ahí absortos en lo que ocurre en la escena.

En general lo que hace Harold Pinter es explotar, a su manera, expresiva y percuciente en grado sumo, la rareza y absurdo de haber nacido en este mundo. Teatro aparentemente irracional e ilógico, pero en realidad de una sólida trabazón lógica y racional en lo profundo, se mueve en diferentes planos al mismo tiempo: el consciente y el subconsciente, el real y el fantástico, el vigilante y el onírico, el subjetivo y el objetivo. A sus treinta años este dramaturgo es una de las personalidades más singulares e interesantes de la nueva literatura dramática inglesa y su obra lo más consistente y sustancial del ala británica de este teatro europeo de nuevo, cuño que ya ha hecho historia en los Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Manuel de Pedrolo, etc.

F. M. LORDA ALAIZ

85, Vineyard Hill Road.
Wimbledon Park.
London S. W. 19.

Índice del tomo XXI

N.os LXI, LXII y LXIII

Madrid - Palma de Mallorca
Abril, mayo y junio
MCMLXI

ÍNDICE DEL TOMO XXI

	Núm.	Pág.
Arana, María Dolores		
Carta de México	LXI	III
A[rana], M[aría] D[olores]		
«El Rey Viejo», de Fernando Benítez . . .	LXII	222
Armistead, Samuel G.		
La perspectiva histórica del «Poema de Fernán González»* **	LXI	9
B[arceló], M[iguel]		
Versión castellana de «El poble», de Miquel Martí Pol*	LXI	68
C[adaval], F[ernando]		
«O Señorito da Reboirana», de Ramón Otero Pedrayo	LXIII	330

	Núm.	Pág.
Camp, Jean		
Carta a C. J. C.*	LXII	211
[*Cela, Camilo José*]		
Sobre la necedad, ese azote del hombre . .	LXI	3
C[ela], C[amilo] J[osé]		
Danza de las gigantas amorosas*	LXII	115
Pascual Duarte, de limpio	LXIII	227
Domingo, José		
Hijo de la tierra*	LXI	57
D[uque], A[quilino]		
Los tres mundos del español	LXIII	325
Enguídanos, Miguel		
Mariclío, musa galdosiana* **	LXIII	235
F[erreiro], C[elso] E[milio]		
Versión castellana de «Poemas», de Ernesto Guerra Da Cal*	LXIII	279
F[errín], M.		
«Lonxe de nós e dentro», de Camilo J. Suárez-Llanos	LXIII	325
Guerra Da Cal, Ernesto		
Poemas*.	LXIII	267

Pág.		Núm.	Pág.
	Kerrigan, Anthony		
211	Sábado sabadete*	LXIII	293
	King, Edmund L.		
3	Gabriel Miró y «el mundo según es»* . . .	LXII	121
	León, Rafael		
115	¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?*.	LXII	163
227			
	Lorda Alaiz, F. M.		
	Noticia de la última promoción de poetas británicos*	LXI	19
57	Carta de Inglaterra*.	LXIII	LI
325	*L[uis], L[eopoldo] de*		
	«Poesía urgente», de Gabriel Celaya . . .	LXI	107
	«Todavía está todo todavía», de Manuel Pacheco.	LXII	217
235	«Antología de la poesía malagueña contemporánea», de Angel Caffarena Such	LXII	219
	Nueva poesía portuguesa	LXIII	327
279	*Ll[ompart], J[osé] M[aría]*		
	Carta de Formentor.	LXII	XXVII
	Martí Pol, Miquel		
325	El poble*	LXI	59
	Molina, Rodrigo A.		
267	Observaciones sobre «Muertes de perro»* . .	LXII	179

	Núm.	Pág.
Montañés, Luis		
Un santo con reloj*	LXIII	319
Mora, Víctor		
La cometa azul*	LXIII	307
Pérez Gállego, Cándido		
De la mano y a oscuras	LXI	110
De la mano y a oscuras	LXIII	333
S[antos] T[orroella], R[afael]		
Versión castellana de «Urbanismo y artes plásticas», de Alberto Sartoris*	LXII	143
Sartoris, Alberto		
Urbanismo y artes plásticas*	LXII	143
Sender, Ramón		
Syllaba Tremens*	LXI	41
Serrano Plaja, Arturo		
De Vigny a Kafka*	LXIII	250
Sueiro, Daniel		
Las dos o las dos y cuarto*	LXI	76
Trulock, Jorge C.		
Las indefinidas muchachas del fez*	LXI	99

	Núm.	Pág.
T[rulock], J[orge] C.		
Versión castellana de «Sábado sabadete», de Anthony Kerrigan*	LXIII	293
Unamuno, Miguel de		
Una carta inédita*	LXII	212

Xilografías de las colecciones Carreras, de Gerona.

* *Se han tirado cincuenta separatas numeradas para el autor o el traductor.*

** *Edición de cien sobretiros impresos por encargo del autor.*

TOMO VIGÉSIMO PRIMERO

DE

LOS PAPELES DE SON ARMADANS

FIN

S